ISSN 1028-5091

Народознавчі зошити

6

2014

СЕРІЯ
МИСТЕЦТВОЗНАВЧА

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ • ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА НАН УКРАЇНИ

НАРОДОЗНАВЧІ ЗОШИТИ

6 (120) • 2014
ЛИСТОПАД—ГРУДЕНЬ

THE ETHNOLOGY NOTEBOOKS

НАУКОВИЙ ЖУРНАЛ • ЗАСНОВАНИЙ У СІЧНІ 1995 р. • ВИХОДИТЬ 6 РАЗІВ НА РІК • ЛЬВІВ

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
№ 15191-3763 ПР. Серія КВ ISSN 1028-5091

Адреса редакції: 79000, м. Львів-центр, проспект Свободи, 15
Сайт: nz.ethnology.lviv.ua; e-mail: ethnolog@gmail.com

ЗМІСТ

Ювілеї

Павлюк Степан — В пошуках вишуканої досконалості українського мистецтва **1097**

Ігнатенко Ольга — Громадсько-політична позиція мистецтвознавця Володимира Овсійчука в повоєнний період (1945—1970-ті рр.) **1102**

Гелитович Марія — Нотатки до образу вченого **1110**

Олег СИДОР — З історії львівської мистецької Шевченкіани **1112**

Кацай Вікторія — Історія мистецького надбання Т.Г. Шевченка у Харкові в 1926—1948 рр. **1142**

Денисенко Ольга — Т. Шевченко і І. Рєпін **1155**

Івашків Галина — Шевченкіана в українській кераміці XIX — початку XXI століття **1165**

Статті на пошану Володимирові Овсійчуку

Жишкович Володимир — Кодекс Гертруди — яскравий взірець культурно-мистецького синтезу середньовіччя **1189**

Козак Назар — Портрети князя Ярополка Ізяславича на мініатюрах Псалтиря Еґберта в світлі нових досліджень (2000-ні роки) **1199**

Гелитович Марія — Мініатюри «Хишевичівського» Євангелія 1546 р. у контексті українського малярства середини XVI ст. **1203**

Герій Оксана — Пропорції цілих чисел у конструкції та декорі українських іконостасів першої половини XVII ст. **1211**

Левицька Мар'яна — Сюжет «Христос виганяє торгівців із храму» у мистецтві західноєвропейського та українського бароко: іконографічні паралелі **1223**

Коваленко Георгій — Київський Пер Гюнт **1231**

Бартош Адам — Колекція гуцульського мистецтва в Єпархіальному Музеї в Тарнові **1252**

Король Софія Роль мотиву в українському пленерному пейзажі: будяк — квітка степу ***1257***

Лесів Андрій Особливості зовнішності Юди Іскаріота в українському малярстві XVI—XVIII ст. ***1263***

Фесенко Дарія Італійці в монументальному малярстві XVIII ст. в Україні ***1272***

Косів Роксолана Ікони на полотні кінця 1680—1690-х рр. з церкви Преображення Господнього с. Вороблячин на Яворівщині ***1281***

Клімашевський Андрій Типологічна характеристика обстави українських церков ***1290***

Болюк Олег Церковні дерев'яні вироби з контурною різьбою: специфіка орнаментальних мотивів та іконографічних типів ***1300***

Грималюк Ростислава Формування естетичної платформи сецесії в українському мистецтві кінця XIX — початку XX ст. ***1316***

Купчинська Лариса Маловідомі портрети Феліціяна Лобеського ***1328***

Соколюк Людмила Творчість Михайла Жука в контексті стильових пошуків художньої культури XX ст. ***1338***

Семчишин-Гузнер Олеся Збірка портретів очільників товариства «Просвіта» у Львові 1868—1939 рр. у Національному музеї ім. Андрея Шептицького ***1343***

Тріска Оксана Колекція ікон на склі з Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького ***1355***

Никорак Олена Художньо-естетичні особливості хусток західноукраїнського Полісся й Волині ***1369***

Герус Людмила Опішнянська глиняна іграшка в музеях Львова ***1380***

Федорчук Олена Бісер у художній структурі ансамблю буковинського народного одягу другої половини XX — початку XXI століття ***1394***

Козакевич Олена Типологія українських народних в'язаних та мереживних виробів XIX — початку XXI століття: вбрання ***1405***

Коржева Анна Психея та Ерот в образотворенні античності ***1422***

Сторчай Оксана Листи Аріадни Труш-Слоневської, дочки художника Івана Труша, до Тетяни Неллінгер (1960—1973) ***1428***

Триколенко Софія Сучасна українська сценографія на прикладах вистав Київського академічного Молодого театру ***1443***

Макойда Орест Особливості розвитку страсної тематики у мистецтві Західної Європи XI—XVIII століть ***1448***

Конференції

Селівачов Михайло, Сагайдак Михайло, Марусенко Петро Демаркація історії мистецтв ***1463***

Статті

Рибалко Світлана Оголена модель в японському мистецтві кінця XIX — першої третини XX століття: традиції та новації ***1465***

Котляр Євген Пам'ятки єврейського мистецтва Кам'янеччини у виданнях школи Гагенмейстера: пошуки і відкриття ***1474***

Левкович Наталія Художні особливості бсамімів Східної Галичини XVIII — першої третини XX ст. **1488**
Дмитренко Алла Костюм у контексті сценографічних пошуків Вадима Меллера (з фондів Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України) **1501**
Зятик Богдан Іконостас храму Богоявлення Господнього в селі Кугаїв на Львівщині. проблема збереження та дослідження **1514**
Короткевич Вікторія Миргородський період життя й творчості академіка Василя Кричевського **1521**
Пасічник Лілія Особливості формування та розвитку ювелірної промисловості України XX—XXI століття **1529**
Палумбо Де Віво Інеса Теоретичні аспекти висвітлення культури Гуцульщини в творах образотворчого мистецтва. Поняття «гуцульського феномену» **1540**
Гейза Дьерке Живопис Володимира Микити. Образно-пластична мова **1547**
Якимечко Лілія Декоративний розпис Параски Хоми: Історіографічний та творчо-методологічний аспекти **1554**
Біль Мирослава Життя та творчість Івана Кейвана **1562**
Кай Го Пекінський центр художнього скла Китаю (історичні та сучасні особливості розвитку) **1568**
Білан Іван Юрій Магалевський: художня творчість і боротьба за незалежність України **1574**
Пиж'янова Наталія Заснування Охматівського сільського хору Порфирія Демуцького **1581**
Семенюк Василь Особливості інтерпретації поетичних образів у графічному мистецтві **1586**

Інформації

Яців Роман Ретроспектива творчості Христини Кудрик **1590**

Степан ПАВЛЮК

В ПОШУКАХ ВИШУКАНОЇ ДОСКОНАЛОСТІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Висвітлюються шляхи становлення та наукові доробки відомого мистецтвознавця, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка, члена-кореспондента Академії мистецтв України, професора, завідувача відділом мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України В. Овсійчука, який сповна присвятив своє життя служінню українській культурі.

Ключові слова: В. Овсійчук, Б. Возницький, Т. Шевченко, вчений, реставраційні роботи, українське мистецтво.

Мистецтво відноситься до тих вагомих складових, без яких не мислиться існування людської цивілізації; кожне суспільство на своєму історичному шляху розвитку мало осіб, які виразно й усвідомлено, в особливий спосіб сприймали красиве, естетичне і відтворювали це спостереження у певний спосіб і різними засобами у побутовій сфері. Кожна із сучасних націй наполегливо вивчає своєрідність свого національного малярського письма, щоб долучитися до безмежжя художньої культури, що стало скарбницею Людства. Якраз Людства, а не окремої особи чи нації. У той же час мистецько-культурні набутки формувались локалізовано окремими людськими спільнотами і зі своїм естетичним виразом, барвистістю, формальними ознаками тощо.

Українська художня культура має давню історію. І хоча пізнання її глибинних стильових характеристик, багатства художніх засобів, сюжетних насвітлень, розуміння як цілісного явища почалося кілька століть тому, все ж дослідницька інтенсивність проявилась лише у ХХ столітті. І, слід відзначити, що із значними прогалинами, що диктувалося історичними умовами поневолення українського народу. Ідеологічне спрямування суспільно-історичного процесу російською окупаційною владою стосувалось також і мистецтвознавчої науки. Та поза всіма заборонами тільки фіксованість мистецьких здобутків талановитими українцями була вражаючою. Для світу була представлена вся жанрова палітра українського малярства з видатними художниками світової величини, — однак для повноцінного представлення їхньої творчості як такої, що за своїм художнім рівнем сягала оцінки європейських майстрів пензля, були обмеження, які виходили з того, що кращими художниками з-поміж народів Радянського Союзу, здебільшого, визнавались росіяни, за тодішнім імперським принципом — усе краще і прогресивне формувалось тільки в Росії. І все ж стримати творчого пориву для повновартісного синтетичного і теоретичного осмислення цензурі не вдалося. Ще за радянсько-комуністичної системи з'являються наукові праці з цілісною аналітичною оцінкою мистецької культури за певними жанрами, малярськими стилями з охопленням епох тощо.

У 60-х рр. ХХ ст. в середовище українських мистецтвознавців влився молодий енергійний заповзятливий мистецтвознавець Володимир Овсійчук, — як працівник Картинної галереї у Львові. Шлях до мистецького осередку, яким була Львівська картин-

на галерея, був не випадковим. До цього талановитому юнакові стелилася дорога і в оперні співаки, і в актори театру, і навіть на педагогічну ниву: отримавши диплом вчителя історії Львівського державного університету ім. І. Франка, В. Овсійчук, все ж, наполегливо шукав можливості самовиразу у мистецькому середовищі. І знайшов. Праця у Картинній галереї з багатющими фондами світової спадщини виявилась благодатною, спонукальною до мистецтвознавчої творчості. Опанування такими видами музейних практик як реставрація малярських пам'яток, скульптури, їх атрибуція, експозиційна потреба тощо за своєю суттю стали для молодого дослідника винятковою школою у розумінні малярської техніки, процесу формування завершених художніх творів. А набуті знання не лише з української історії, але й світової відкривали простір до проникнення аж до причин людського висхідного поступу в усіх його проявах, зокрема естетичного сприйняття прекрасного. А з цим — і відтворення його на полотнах, у скульптурних образах; глибоке вивчення життєвого і творчого шляху багатьох митців у контексті історії їхніх народів ставало для В. Овсійчука основою для повноцінного прочитання створених мистецьких творів.

Уже як кандидат мистецтвознавчих наук В. Овсійчук з групою колег з Галереї здійснює одну за одною експедиції задля врятування іконописних шедеврів із тих церков, у яких було заборонено богослужіння, і які піддавалися мародерству, грабунку або й спаленню. Наявність великої кількості збережених ікон, здебільшого невідомих майстрів — оскільки ще не вивчена на той час мистецька історія творення народними художниками високої культури іконописання — була спонукою для молодого вченого до якомога повнішого розкриття на академічному рівні унікального пласту художньої творчості.

Руйнування церков як архітектурних шедеврів, у тому числі і знищення іконописного багатства, інших релігійних реквізитів, мистецьких пам'яток було буденною справою місцевого комуністичного чиновництва. І, слава Богу, що в Україні були не тільки духовні манкурти і мародери, а й одержимі своєї гідності, такі як Б. Возницький, який зумів організувати таких самих одержимих, як і він сам, у тому числі В. Овсійчука, на те, щоб для багатьох архітектурних сакральних шедеврів вибороти пам'яткоохоронні таблиці, а ікони і церковні реквізити зберегти від знищення у сховищах галереї. Тільки у такий спосіб вдалося залишити не зруйнованими величні іконостаси, які належали пензлю світової величини художників І. Руткевича, В. Петрахновича, Й. Кондзелевича та інших. Обстеження закритих церков (а це була така методика — спочатку вилучити споруду з діючого богослужіння, а тоді ненароком відімкнути і залишити незамкненою) часто супроводжувалося пригодами. Тішило, коли село, зібравшись громадою, відстоювало свою святиню і переконувалось у справжній доброзичливій меті музейників.

Ідея Б. Возницького відбудувати декілька зруйнованих замків і розмістити у них уцілілі мистецькі шедеври була величною, але виглядала донкіхотівською, — ні коштів, ні сил. Та в це вірив Б. Возницький, і цього було достатньо. В. Овсійчук уже мав досвід керівництва реставраційною групою (набув цей досвід при відновленні Бахчисарайського ханського палацу у 1961—1963 роках). В. Овсійчуку доручать реставрацію Олеського замку. Тут доведеться йому зі студентськими групами днювати і ночувати багато місяців, щоб з повної руїни надати замкові первісний вигляд. Сьогодні ми горді з того, що архітектурний шедевр повернуто до життя. Адже з ним пов'язана велика частина нашої історії і культури, — хоч би епізод з родиною Хмельницьких. Не менше треба було затратити зусиль і вмінь, щоб організувати у відновленому замку експозицію, та ще й таку, щоб привернути до неї увагу зацікавлених. Чого тільки вартувало В. Овсійчукові врятувати більш ніж шістдесят квадратних метрів шедевру пензля видатних художників М. Альтамонте і Ю. Шимоновича «Битва під Віднем», неймовірно понищеного, де кожен квадратний сантиметр потребував майстерних рук і професійної натхненності реставратора.

Дивує і захоплює і наукова робота мистецтвознавця В. Овсійчука. Складалось враження, що вчений міг розробляти одночасно декілька тем. Ще фахівці, та й усі, хто тільки захоплювався національною культурою, вчитувалися, вивчали попереднє дослідження В. Овсійчука, як уже появлялася наступна книга, яка з виходом у світ 1996 р. посправжньому подивує українську мистецтвознавчу науку свіжими вмотивованими ідеями про високість українського мистецтва, його генезис з княжих часів. Ще одна особливість цього видання: книга «Українське малярство X—XVIII ст.: проблеми ко-

льору» стала насправді першою в Україні книгою, виготовленою на високому поліграфічному рівні, презентабельним сувеніром для високих гостей.

Невдовзі після «Українського малярства» виходить в світ ще один творчий шедевр — винятково експресивна праця про життя і творчість колоритної постаті Олекси Новаківського, яскравість і особливість художнього письма якого можна порівняти хіба що сукупно зі стилістикою письма кращих художників Європи XIX століття. Вченому вдалось розкрити манеру малювання О. Новаківського у зіставленні з європейськими тодішніми тенденціями. В. Овсійчук розкрив у мистецьких творах О. Новаківського еволюцію від стану розгубленості, роздуму і нерішучості до усвідомленого національного самовиразу, який проявиться у новій суспільній течії — романтизмі. Царат нав'язуватиме класицизм, щоб внести в Україну чужу ідеологію російської імперії, а мистецькі твори, на противагу, яскравітимуть національним колоритом і образністю.

Вже в наступній монографії «Класицизм і романтизм в українському мистецтві» (2001) В. Овсійчук засобами мистецтва блискуче пояснює українські суспільні колізії. Він робить висновок, що енергійна поява романтизму, не тільки як мистецького стилю, а радше течії, стала світоглядним і суспільним виразом національного почуття і настрою. Настрою одержимого у боротьбі за національні ідеали, настрою відваги і героїзму. До українського іконопису можна підійти як до феноменального явища, через призму якого сприймається і пізнається духовний та естетичний світ українця, а на основі цього розкривається інтелектуально-освітній рівень народу, із середовища якого появилися небуденні, нині нам не відомі за прізвищами, достойними художнього рівня, іконописці.

Побачивши цей феномен, В. Овсійчук усе своє творче життя розгадує його. З кожною його науковою працею усе чіткіше насвітлюється сюжетна, колоритна своєрідність малярського твору, яка і канонічно біблійна, і заодно українська народна, начебто синтез народного світобачення і світогляду в одній площині, а в іншій — чіткий християнський зміст. Дослідник любувався таким дивосплетінням, яке може виражати з доволі високою підготовкою чи практикою художник.

Проникнутися появою великого числа образів у живому побутуванні, в оселях, не лише у церквах, розповісти про них, створивши своєрідні історико-мистецькі нариси, В. Овсійчук задумав разом з одним із найповажніших знавців української мистецької культури, зокрема іконопису, відомим скульптором, Лауреатом Національної премії ім. Т. Шевченка, професором Дмитром Крвавичем. І їм це вдалось. У 2000 р. вийшла в світ книга їх спільного авторства — «Оповідь про ікону», яка одразу ж — через декілька місяців — стала раритетом.

Неспроста в науковому світі за науковими наслідками, стилем, методологією, когортою здібних учнів говорять про наукову школу В. Овсійчука. Бо й справді і без перебільшень це — наукова школа, суттю якої є синтез методик при розгляді українського мистецького явища, обов'язковість європейського підходу, суспільно-історична основа. Кожна мистецька національна тенденція спонукана суспільним буттям, незалежно від інтровертних чи екстравертних чинників. Мистецький твір виступає як синтез буття, як його наслідок — головне кредо школи В. Овсійчука. Твір слід зрозуміти і розпізнати, адже в ньому закладена сконденсована інформація про спосіб життя.

Викликає захоплення обізнаність із новітніми дослідницькими тенденціями і науковими напрацюваннями. Інформаційних джерел у Володимира Антоновича без числа — кожен із його знайомих намагається бути чимось корисним, і насамперед літературою. Безкінечне листування також приносить йому інформацію. І від цього він щасливий, бо спілкування для нього, а ще з щирим і обізнаним співбесідником — понад усе. Цікаво, що він добре орієнтується не лише в науковій професійній сфері, й має свою оцінку літературного процесу, і не лише вітчизняного. Особливо тонко відчуває музичні тенденції. І не дивно, адже, як уже згадувалося, Маестро в юності готувався стати оперним співаком. Відновлення духовних, моральних, а навіть творчих сил відбувається в сакраментальний спосіб — майже ритуальне слухання класичної музики.

Тонке відчуття мистецької творчості, незалежно від жанру, бо талановитий прояв одразу помітний, вважає В. Овсійчук своєю ненав'язливістю, органічним і своєрідним доповненням, навіть наповненням існуючого культурного наробку. Його слово вагоме всюди, бо воно щире, відверте, професійне і обов'язково доброзичливе. Його думкою дорожать

не лише художники, скульптори, архітектори чи вчені, а й музиканти, оперні виконавці і постановники, театральні актори, керівники народних ансамблів тощо. І завжди дотримується свого життєвого кредо — ніколи не лукавити, але й ніколи не завдавати безпідставно людині страждання, не бути циніком, ніколи не поступатися національною гідністю і високою вимогою до явищ культури. Адже в цьому закладена суть життя, мотивація формування особистості з гуманістичним світоглядом, для якої суголосні національна культурна спадщина з цивілізаційним надбанням.

Дослідник невпинно шукає ще те невивчене, яке є квінтесентним для культурної історії народу. Першоосновними стали праці про український Ренесанс, ґенезу мистецтва іконопису і його українську своєрідність, стихію українського романтизму в мистецтві тощо. Працюючи над згаданими темами, В. Овсійчук весь час приглядався до сокровенної наукової проблеми, якою є мистецька велич Т. Шевченка. Його вабив європейський контекст Українського Пророка, його справжня малярська культура, а не поверхова інтерпретація його художньої творчості, хоча й у хорошому патріотичному розумінні як національного Месії.

Висока Шевченкова творчість, чистота почуттів, непохитність у обраній нелегкій долі пригорнула до нього народ, який з «Кобзарем» зміцнив свою одержимість на святому шляху національної незалежності. Одночасно багато підкорених народів причастились Шевченковою свободолюбністю, розгорнули прапори визвольної боротьби, а інші захоплювались небуденним талантом і сміливою вдачею. Особливо у російському середовищі інтелектуальної еліти сприймали Шевченка як одного з найталановитіших поетів епохи, а заодно і найбільш народним. «Тараса Шевченка я ставлю поруч з іншими поетами-націоналістами, але жоден з них, навіть великий з великих — Міцкевич, не виявляв своєї любові до вітчизни в такій зворушливій формі, з такою майже шаленою силою», — так вишукано підкреслив своє розуміння місії поета відомий російський вчений Анатолій Луначарський.

Овсійчук розуміє, що Шевченко у наш час більше пізнаний як поет, письменник, який своїм невгасимим словом розбурхав душу народу до волі, наповнив її вірою в свою щасливу будучність як суверенної нації. Однак, невиправдано мало дослідники творчості поета впродовж півтора століття звертали увагу на його яскравий талан художника. Огляд малярської спадщини Шевченка мав здебільшого фрагментарний характер — протрактовувались лише окремі живописні полотна, які стали хрестоматійними, та ще якоюсь частиною різножанрових художніх творів ілюструвалось подвижницьке життя Кобзаря. Інтерпретація цього дивовижного спадку здебільшого велась у руслі ідеологічних вимог окупаційних режимів і особливо дошкульних, ненависницьких з боку російської царської і неймовірно нестерпної влади комуністичного періоду. Адже світ не має прикладу, щоб одна особа була настільки яскрава, талановита, винятково обдарована у двох іпостасях — поета і художника. Та ще й кріпак з поневоленої України! Геніальний самородок!? Так, неабиякі природні задатки, які могли і згаснути, якби не окремі сприятливі і несподівані епізоди в житті Шевченка, неначе з веління вищих духовних сил, а в основному — це його настирлива вдача, завзятість і одержимість.

Десяток років роздумів, міркувань, побивань, здогадок, переживань В. Овсійчука над мистецькою палітрою Шевченка, величезним бажанням упіймати суть його малярського єства у контексті історичної долі України, щоб бути з його спадком художника не сформалізовано, і, врешті, щоб повноголосо і вичерпно сказати, що Шевченко «...залишається провідним митцем в історії українського мистецтва XIX століття. Шевченко-художник вражає високою культурою малюнка, він належить до невеликого гурту найвидатніших аквареліств світу, а як художник-портретист — вроджений майстер цього жанру та наче призначений долею зберегти образи великої кількості людей України, Росії, Казахстану. А «Притча про блудного сина» — його геніальне творіння, входить у шеренгу видатних творів європейського мистецтва XIX століття».

Монографія «Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури», підготовлена відомим мистецтвознавцем, лауреатом Національної премії ім. Т. Шевченка, членом-кореспондентом Академії мистецтв України, професором, завідувачем відділу мистецтвознавства Інституту народознавства НАН України Володимиром Овсійчуком, грунтовно розкриває малярську майстерність Шевченка. Виключно цікава стильова особливість цього дослідження полягає в тому, що автор синтетична розглядає постать Шевченка в усіх

його проявах — громадянській, поетичній, малярській, чим досягається повнота образу, який виявився для українського народу незборимою силою у вікових прагненнях національної Свободи, морально-естетичною опорою на цьому величному Шляху, а врешті — Рицарем нації і її Провідником.

В. Овсійчукові вдалося піднятись у розумінні Шевченкового творчого генія так високо, куди не сягає наш буденний зір, завдяки кільком чинникам: аналітичному вивченню світової малярської культури, глибокому пізнанню історії України, незмірній любові до свого народу і постаті Шевченка.

Монографія стане помітним явищем у системі координат Генія Т. Шевченка. До сьогодні так повно і вичерпно ніхто не представив малярську велич Кобзаря, його національну ідеологію, втілену в художньому осмисленні історичної пам'яті народу, його внутрішньої зорієнтованості до національної свободи. Автор своєю працею, написаною з одержимістю мандрівника у пустелі, який за будь-яких умов прагне досягти своєї мети, підкреслив Франкове розуміння величі Шевченка: «Найкращий і найцінніший скарб доля дала йому лише по смерті — невмирущу славу і всерозквітаючу радість, яку в мільйонів сердець все наново збуджуватимуть його твори. Таким був і є для нас, українців, Тарас Шевченко». Професор В. Овсійчук доклав своєї душі, серця і розуму, щоб ще одна грань Шевченкового дару, малярська, стала частинкою світової художньої культури.

У своїх гідно прожитих дев'яносто років Маестро Овсійчук повний творчих ідей. Уже на викінченні доброзичлива, а заодно і вимоглива до прекрасного художника Михайла Мороза академічна праця «Художник Михайло Мороз», вже помережані каліграфічним письмом багато аркушів про пластичні засоби у мистецтві.

Маестро не нарікає на свою долю, адже він дочекався омріяної ним Долі для українського народу — бути у своїй Соборній Україні. Щоразу буду повторювати, що про Володимира Антоновича Овсійчука, який сповна присвятив своє життя служінню українській культурі, слід говорити як про національну неповторність.

Stepan Pavluk

IN SEARCH AFTER REFINED PERFECTION OF UKRAINIAN ART

The article has thrown light on some paths of formation as well as on scientific works by Volodymyr Ovsiychuk, eminent art scholar, National T. Shevchenko prizewinner, corresponding member of Ukrainian Academy of Arts, professor, Head of Art Studies Dept. in the Ethnology Institute of NAS of Ukraine, a person, who had completely devoted himself to Ukrainian culture and served its needs.

Keywords: V. Ovsiychuk, B. Vozvytsky, T. Shevchenko, restoring works, Ukrainian art.

Степан Павлюк

В ПОИСКАХ ИЗЫСКАННОГО СОВЕРШЕНСТВА УКРАИНСКОГО ИСКУССТВА

Освещаются пути становления и научные труды известного искусствоведа, лауреата Национальной премии им. Т. Шевченко, члена-корреспондента Академии искусств Украины, профессора, заведующего отделом искусствоведения Института народоведения НАН Украины В. Овсийчука, который всю свою жизнь посвятил служению украинской культуре.

Ключевые слова: В. Овсийчук, Б. Возницкий, Т. Шевченко, ученый, реставрационные работы, украинское искусство.

Ольга ІГНАТЕНКО

ГРОМАДСЬКО-ПОЛІТИЧНА ПОЗИЦІЯ МИСТЕЦТВОЗНАВЦЯ ВОЛОДИМИРА ОВСІЙЧУКА В ПОВОЄННИЙ ПЕРІОД (1945—1970-ті рр.)

Висвітлюється становлення особистості та громадсько-політичної позиції В.А. Овсійчука в складний воєнний та повоєнний час. На підставі розсекречених архівних матеріалів Управління служби безпеки України у Львівській області, документів Державного архіву Львівської області (ДАЛО), простежується психологічний клімат того часу як на робочих місцях, де працював майбутній учений, так і в Україні в цілому. Підкреслюється, що насильницькі заходи виявилися недостатніми, щоби зламати сильні патріотичні позиції окремих особистостей. Наголошується, що всупереч безпартійній позиції, роль В. Овсійчука в мистецькому житті Львова була однією з визначальних.

Ключові слова: В. Овсійчук, Львів, громадсько-політична позиція, компартійна влада, місцева еліта, мистецька еліта.

Становлення особистості та громадсько-політичної позиції Володимира Антоновича Овсійчука — доктора мистецтвознавства, професора, завідувача відділу мистецтвознавства ІН НАН України, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка та премії НАН України імені Івана Франка, члена-кореспондента Академії мистецтв України, дійсного члена НТШ — відбувалося в час складних воєнних та повоєнних подій. З метою їх реконструкції та дослідження автор статті проаналізувала розсекречені архівні матеріали Управління служби безпеки України у Львівській області, документи Державного архіву Львівської області (ДАЛО): Львівського обкому компартії України, протоколи засідань партійного бюро та партійної організації Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва (ЛДІПДМ), інші документи. Значну увагу приділила використанню усної історії [28, с. 285—294] шляхом проведення біографічного інтерв'ю з інформантами [30, с. 386—397]: В. Овсійчуком[1], С. Шабатурою[2], А. Бокотеєм[3]. Залучила й один з методів соціальної історії, зорієнтованої на виокремлення й дослідження окремих науковців чи подій в єдності із соціокультурним оточенням — мікроісторичний підхід, який дав змогу зосередити увагу на долі В. Овсійчука в межах зазначеного періоду й локації та дослідити: суспільно-політичні умови праці, методи тиску тоталітарної системи і зумовлений цим морально-психологічний стан науковця.

Ситуацію 1941—1945 рр. на західноукраїнських землях на основі документальної бази досліджували Я. Дашкевич [14], І. Патер [27], М. Литвин [25], Р. Генега [11], інші, що сприяло розумінню причин повоєнних подій, тенденцій. Процеси повоєнного Львова вивчали мистецтвознавці Р. Яців [32—35], О. Голубець [12], Р. Шмагало [31], інші науковці. Дані про творчі, наукові здобутки і громадську діяльність В. Овсійчука містить його бібліографічний покажчик [10]. Цінними щодо висвітлення суспільно-політичного тла Львова зазначеного часу є тритомна «Історія Львова» [21], збірник документів і матеріалів «Культурне життя в Україні. Західні землі» [22; 23], матеріали повоєнної та сучасної преси, періодики.

---

1 Записано під час розмови автора статті з В. Овсійчуком 7.08.2013 р.

2 Записано під час розмови автора статті зі С. Шабатурою 14.08.2013 р.

3 Записано під час розмови автора статті з А. Бокотеєм 28.10.2013 р.

Отож, влітку 1944 р. компартійна влада відновила політику радянізації, яка характеризувалася уніфікацією суспільно-політичного і культурно-освітнього життя, закриттям низки українських громадських культурних закладів, що діяли в роки нацистської окупації [25, с. 133—139]. Багато митців у 1943—1944 рр. емігрували в західну Європу, а згодом в США, Канаду, Аргентину, Австралію, Венесуелу [12, с. 30]. Як засвідчили документи, представників інтелігенції радянізували «батогом і пряником». Так, в одному із листів Сталіну (від 22.08.1944 р.), написаному на міських зборах працівників культури, науки і мистецтва Львова, читаємо: «Німці душили нашу національну культуру і мистецтво. ... Ми вчені м. Львова, проклинаємо підлих зрадників українського народу і іудів кубійовичів, паньківських, бендер, які продають батьківщину і культуру німецькому фашизму. Перші слова подяки і любові ми шлемо Вам, за визволення наше з ярма німецької окупації». Натомість, упродовж 1941—1944 рр. німецька й українська преса (зокрема «Львівські вісті») регулярно писала про наслідки енкаведистського терору у Львові. До місць розстрілів українців у Львові та інших міст запрошували кореспондентів зі Швеції, Португалії, Швейцарії, США, представників Міжнародного Червоного Хреста. Пережив це й В. Овсійчук, який розповів: «Не забуду літа 1943 року. Біля нас з братом і батьком бігала сестричка. В хату зайшли три німця і звеліли їй покликати «мутер»… нас поставили в ряд і націлили автомати. Хвилину, як вічність, смерть «дивилася нам у очі» … Вони сказали, що прийдуть за півгодини і, якщо до того часу не скосимо квітник — розстріляють. Пішли… і не повернулися» [20, с. 217].

Водночас на західноукраїнських землях, опозиційно до фашистського й комуністичного режимів, діяли з'єднання організації українських націоналістів й української повстанської армії (ОУН—УПА). В час існування СРСР свідчення їхньої боротьби й документація більшовиків зберігалися в архіві Управління СБУ в Львівській області під грифом «Цілком таємно». Зі здобуттям Україною незалежності дослідникам дозволили їх вивчати. Йдеться про документи, на кшталт, «Звернення ОУН до народу, 1943» [2, арк. 99], де, зокрема, зафіксовано таке: «Одна каторга зміняється другою… Замість гестапо — приходить криваве НКВД. …Геть сльози й нарікання! Німецьких і московських завойовників

В. Овсійчук на фронті. 1944 р.

зустрінемо організованою збройною обороною!» тощо. Такими були відповіді оунівців на фізичне знищення силовими структурами радянської влади українського національно-визвольного руху, місцевої еліти, зокрема мистецької. Натомість життєвий простір був заповнений компартійними гаслами. Зокрема, «Заклики ЦК ВКП(б) до 34-х роковин Великої Жовтневої соціалістичної революції», зі шпальт газети «Ленінська зірка» лунали так: «Під проводом Леніна, під проводом Сталіна — вперед, до перемоги комунізму!» [24, с. 2].

На тлі такої напруженої ситуації формувалися громадсько-політичні погляди В. Овсійчука, що сам пригадував так: «Я народився 28 липня 1924 року в с. Малий Скит Славутського р-ну Кам'янець-Подільської (тепер Хмельницької) області. Шкільний атестат отримав 22 червня 1941 року. Застерігаючи нас, малих, від радянської влади, мати повчала: «Ні з ким ні про що не говорити». Я тисячу разів давав їй слово. Пам'ятаю страшний голодомор 1932—1933 років. Спасибі матері, що врятувала. 1944 р. мене з батьком забрали на фронт. Пройшов війну в складі Першого, потім Четвертого Українських фронтів через Західну Україну, Польщу, Чехословаччину в роті «смертників» (полковій автоматній роті). Взимку спали в снігу, замотавшись у шинель; від взуття мав, як і інші, одну лише назву.

В. Овсійчук малює солдат. 1944 р.

Нам давали 400 грам хліба, попередньо намоченого водою, а на претензії відповідали: «Нащо більше? Може тебе вб'ють сьогодні?». Виділені консерви ми бачили рідко, бо «наші люди» обмінювали їх на горілку. Солдатів дивував, оповідаючи грецькі міфи. Як побачили, що малюю, то давали відро з розколоченою сажею, щоб я перемальовував шаржі на Гітлера з газети «Правда» на стіни хат»[4]. До слова, лише 1957 р. з пораненого на фронті коліна В. Овсійчукові вилучили кулю.

1946 р. Володимир Антонович вступив до Київського театрального інституту, однак, розчарувавшись, залишив, згодом, став студентом мистецтвознавчого факультету Ленінградської академії мистецтв. Вищу освіту завершив 1952 р. на історичному факультеті Львівського університету, де навчався з третього курсу. Він переконаний, за критичні виступи та шевченківські вечори в часи ідеологічних обмежень «заплатив» спершу відсутністю, а згодом складними житловими умовами. «У повоєнні роки ми з мамою і сестрою, — продовжував В. Овсійчук, — жили на горищі Львівської картинної галереї. Сьогодні маю маленьку квартиру» [16, с. 5]. «Коли 1947 р. відкрили ЛДІПДМ, то для викладання запросили викладачів з різних міст УРСР й СРСР, які «внедряли» соцреалізм. У Львові вони вбачали мистецтво європейського характеру, яке викладали після Парижа, Варшави, Кракова, Відня… Дивовижне в тому, що борючись із ним, у скорому часі, були ним же поборені»[5].

Протилежну до В. Овсійчука позицію займали представники радянської влади, що, зокрема, засвідчили слова секретаря Львівського обкому КП України М. Лазуренка, зафіксовані в «Постанові бюро Львівського обкому компартії України про роботу ЛДІПДМ (від 27.02.1959 р.»: «Формалістичні прояви в студентських роботах довго не знаходили відсічі з боку викладачів провідних кафедр живопису (завідуючий Р. Сельський) і рисунку (завідуючий І. Гуторов), а окремі… виправдовували їх «хворобою росту», «пошуками декоративності»… Партійна організацц не мобілізувала колектив на боротьбу з виявами ворожої буржуазної ідеології» [22, с. 376—377]. Отож, потреби людини розібратися в своїй духовній сутності… холоднокровно нейтралізували «тематичні картини», мускулисті фігури меморіалів слави та напівкомічні маски з портретів героїв соцпраці [32, с. 3]. Радянським темам, зокрема, возз'єднанню України з Росією присвячували роботи місцеві митці В. Манастирський, В. Фростецький, М. Рябінін, В. Сколоздра, інші, проте на виставках домінували твори приїжджих [15, с. 126].

Закінчивши аспірантуру (Ленінград, Ермітаж), В. Овсійчук повернувся у Львів, де познайомився із С. Крушельницькою, працював у Картинній галереї (реставрував близько 500 пам'яток). Станом на 1961 р. з погляду радянської влади «велику роль у комуністичному вихованні трудящих, пропаганді і ознайомленні народу з образотворчим мистецтвом відігравала Львівська картинна галерея, Львівський державний музей українського мистецтва, Львівський український державний музей етнографії та художніх промислів Академії наук УРСР. Галерея стала одним з найбільших художніх музеїв Радянської України з 10-річними фондами творів живопису, скульптури, графіки західно-європейського, російсько-дореволюційного, радянського та мистецтва країн народної демократії. Кількість її відвідувачів зростала (1934 р. — 4,5 тис. осіб, а 1960 р. —

[4] Записано під час розмови автора з В. Овсійчуком 7.08.2013 р.

[5] Записано під час розмови автора з В. Овсійчуком, 30 серпня 2010 р.

більше 70 тис.)» [22, с. 472—473]. Однак В. Овсійчук закарбував у пам'яті щоденні реалії, зокрема, як до них — працівників галереї, приходив чоловік похилого віку й вихвалявся: «Коли ми проходили під вікнами квартир, то видивлялися цікаві й дорогі речі, картини. Просились зайти, а коли знаходили заборонені листівки то... на плиті ще доварювалась манна каша, як ми везли їх на вокзал..., а там поселялися наші. Окрім того, при обшуках квартир представників інтелігенції міліція підкидала листівки про С. Бандеру тощо. «Ворогів народу» з родинами висилали в табори Сибіру чи Казахстану, де знищували, а повстання засуджених зупиняли танками. Як ми могли дивитися на радянський лад?»[6].

Зазначимо, 1962 р. в СРСР проявився відхід від демократичних тенденцій періоду «відлиги», коли після виставки до 30-ліття Московської організації союзу художників РРФСР у Центральному виставковому залі (Манежі) М. Хрущов розкритикував художників. Це стало сигналом для боротьби з модернізмом, абстракціонізмом, будь-якими новаціями, які виходили за рамки реалістичного мистецтва [9, с. 241]. Далі відбувалися зустрічі М. Хрущова з діячами мистецтва і літератури (17.12.1962; 7—8.03.1963), Республіканська нарада активу творчої інтелігенції та ідеологічних працівників України (04.1963) [26, с. 104]. На бюро Львівського обкому КПУ обговорювали групи теоретиків «формалістичного напряму» у Львівському державномі інституті прикладного і декоративного мистецтва (ЛДІПДМ) [9, с. 242]. Львів відвідав міністр культури УРСР Р. Бабійчук і в супроводі начальника обласного управління культури Я. Вітошинського оглянув виставкові зали Львівської картинної галереї з метою пошуку абстракціоністів [26, с. 11]. В контексті цих подій В. Овсійчук поєднував працю в Картинній галереї з викладанням в ЛДІПДМ, куди від 1965 р. приходив на захисти дипломів, про що згадував так: «Перші випуски були дуже обдарованими (Д. Довбошинський, Д. Крвавич, Е. Мисько). На запрошення завідувача кафедри живопису Д. Довбошинського я розробив програму і читав новий предмет — кольорознавство»[7]. Уже від 1960-х рр. лекції та шевченківські вечори славилися популярністю серед інтелігенції та студентів Львова. В. Овсійчука називали і Людиною Ренесансу, і Людиною-Легендою, яка прокладає мости через століття [17].

Однак ЛДІПДМ, як і інші повоєнні виші, жив першочерговим впровадженням компартійної ідеології, з-поміж навчальних та побутових проблем: браком викладачів; матеріалів, приміщень. Всебічне життя і вишу, і Львова загалом, віддзеркалювали протоколи компартійних структур ЛДІПДМ [18, с. 84—90]. Зокрема, 1965-й рік значився гострим дискурсом з приводу статті Б. Гориня «Сучасна львівська скульптура» (23.12.1964 р., «Вільна Україна» [13; 3, арк. 3—4]), а 11 березня 1965 р. в Інституті відбулися загальні партійні збори спільно з представниками Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка, Інституту фізичної культури (присутні — 156 комуністів) [3, арк. 7], інше.

Проілюструємо умови праці В. Овсійчука в Інституті найактуальнішими, на наш погляд, фрагментами. Зокрема, в «Звітній доповіді партійного бюро партійної організації ЛДІПДМ» від 18.10.1967 до 22.11.1967 р. йшлося: «Навчальна і наукова робота Інституту скеровувалася партійним бюро у відповідності з рішенням Програми КПРС, XXIII з'їздом партії, постановою ЦК КПРС «Про суспільні науки» в світлі Тез ЦК КПРС про 50-річчя Великої Соціалістичної революції...». Відзначали наукову працю О. Чарновського, Д. Крвавича; розроблені кафедрами живопису й рисунку методички з викладання названих дисциплін у вишах декоративно-прикладного профілю; міжнародну конференцію «Українська кераміка» та VIII Наукову конференцію, присвячену науково-дослідній, методичній та творчій роботі кафедр Інституту за 1966 р.; посібник з історії українського декоративно-прикладного мистецтва (Я. Запаско, Є. Арофікін, Гладкий, Галкіна); успішні результати весняної сесії 1966/67 н. р.; роботи викладачів, зокрема, Р. Сельського «Карпатський пейзаж», Е. Миська бюст І. Севери тощо» [3, арк. 39—45], проект монумента Радянської Армії (Львів); виготовлення біля 50-ти сувенірів, присвячених 50-річчю Жовтня викладачами кафедр кераміки і художнього скла тощо.

На початку кожного семестру ідейно-виховну роботу вишу планували окремим розділом у загальному плані роботи партійного бюро. Її проводили і в гурто-

---

[6] Записано під час розмови автора з В. Овсійчуком 7.08.2013 р.

[7] Записано під час розмови автора з В. Овсійчуком 7.08.2013 р.

житку, і на студентських конференціях, що виглядало так: «За звітний період проведено 10 семінарів... з доповідями на жовтневі теми виступило 40 викладачів, з них — 9 комуністів. Студенти відвідали виставки: Естонського мистецтва; фотодокументів антинародної діяльності українських буржуазних націоналістів; робіт Т. Яблонської... У час загальноінститутських політгодин слухали лекції, присвячені 50-річчю Жовтня «Жовтневі читання» (старший викладач О. Васюков, кандидат філософських наук університету М. Гофман, старий комуніст, учасник штурму Зимового палацу П.І. Марьєв зі спогадами, інші). Діяв гурток основ марксистсько-ленінської естетики. Два викладача навчалися у вечірньому Університеті марксизму-ленінізму. На жаль, немає практики не висувати на посаду старшого викладача без його закінчення» [3, арк. 46]. Відзначимо, В. Овсійчук не навчався у згаданому університеті.

Звітували й про зустрічі з письменниками й поетами Львова. Зі спогадами про поїздку в Італію, а згодом, як делегат V з'їзду письменників України виступив головний редактор видавництва «Каменяр» І. Сварник; письменники В. Гжицький, Я. Стецюк; поет Р. Братунь — про Францію, Англію, Кубу, Туреччину, Африку на зустрічі «Дорогами дружби». Чергову зустріч розпочав кандидат філологічних наук С. Трофімчук доповіддю «Письменники Львова до 50-річчя Великого Жовтня», а закінчили виступами поети Р. Лубківський і В. Лучук. 20 лютого 1967 р. Інститут відзначив 20-річчя [3, арк. 51].

Загалом наприкінці 50-х — на початку 60-х рр. XX ст. суспільно-політична атмосфера в СРСР відзначалася послабленням ідеологічних догм сталінізму [32, с. 40]. На цьому тлі О. Голубець відзначив мистецтвознавців Б. Горина та В. Овсійчука за їх сміливі виступи в пресі та творчі вечори, участь у яких брали і студенти ЛДІПДМ [12, с. 39], але, з погляду компартійної влади, В. Овсійчук переймався нейтральними темами, приносив на заняття заборонену літературу, організовував шевченківські вечори. Попри це він входив у склад різних комісій, зокрема з організації заходів святкування 100-річниці з дня народження Лесі Українки [5, арк. 179]. Секретар бюро І. Фатєєв на засіданні партійного бюро партійної організації ЛДІПДМ (протокол № 7 від 9.01.1971 р.) інформував про це так: «25 лютого громадськість країни відзначить 100-річчя з дня народження Лесі Українки, вірної доньки українського народу, поетеси, прогресивного діяча. Нам в Інституті також необхідно відзначити цей ювілей». З проведення заходу затвердили комісію із 11-х викладачів, головою — В. Овсійчука [5, арк. 179]. Проте вчений пригадував іншу сторону цих свят: «Куратор інституту викликав мене за проведення шевченківських вечорів. Займався я і гуртком естетичного виховання, що діяв з ініціативи парткабінету (О. Васюков). Доручали готувати вечори мистецтва бароко, ренесансу. Започатковані мною вечори були «віддушиною в тому затхлому часі», а згодом на них приходило пів міста». Відповідав В. Овсійчук і за проведення інших заходів, приміром, за сценарій святкування Нового 1973 р. (протокол № 5 від 26.12.1973) [6, арк. 157], «100-річчя з дня народження Соломії Крушельницької», який провів 1974 р. Клуб естетичного виховання (О. Васюков, В. Овсійчук) [7, арк. 61], інші заходи.

Не зважаючи на суспільно-культурні трансформації, кількість комуністів, зі списку яких розпочиналися протоколи засідань партійної організації Інституту, постійно зростали. Так, якщо 1971 р. їх було 55 осіб [5, арк. 1], 1974 — 70 [7, арк. 167.], то в 1983 р. — 127 [8, арк. 1—4]. Фіксували й «Плани компартійних заходів з інтернаціонального, патріотичного та атеїстичного виховання колективу ЛДІПДМ за 1970/71 навч. р.», де, приміром, планували «Лекцію на атеїстичну тему: про християнське свято Пасху» [4, арк. 254]. Важливо, що В. Овсійчук значився лише у списку ветеранів Великої Вітчизняної війни за 1970 р. (№ 16 із 26-ти), який розміщувався на дошці пошани, одній з тих, що оформляли в Інституті [4, арк. 181].

Всупереч безпартійній позиції, роль В. Овсійчука в мистецькому Львові була однією з визначальних, що, приміром, засвідчують записи протоколу засідання правління Львівської організації Спілки художників України (18.01.1971 р.) з приводу перспектив творчого розвитку Львова та критичних матеріалів преси про виставку львівських художників у Києві. В. Овсійчук, похваливши виставку, сказав: «Мистецтво стає інтелектуальним, кожен художник відчуває його теоретизувати, це провалля веде до абсурду, поряд з інтелектом появляється наївне мистецтво, яке діє на відчуття». М. Батіг захищав мистецькі авторитети (Сельський, Севера)..., але це не завадило Д. Гринцю підсумувати

все в дусі епохи: «Спочатку побудуємо комунізм, потім будемо говорити про індивідуалізм» [23, с. 545—548]. Аналогічні гасла переповнювали протоколи партійних структур ЛДІПДМ. Так, у «Рішенні» закритих партійних зборів парторганізації Інституту (протокол № 9 від 25.09.1971 р.) зазначено: «Комуністи парторганізації, як і весь радянський народ, палко схвалюють рішення XXIV з'їзду КПРС і працею втілюють їх в життя...» [4, арк. 82—83]. До речі, Інститут здійснював шефство над військовою частиною ПрикВО; проводив святкові вечори до Дня Радянської Армії, Дня Перемоги; студенти брали участь у мітинзі, присвяченому 35-річчю демонстрації робітників Львова, похоронах Козака» [4, арк. 155] тощо.

Ризикуючи особистою свободою, В. Овсійчук спробував врятувати мисткиню С. Шабатуру — випускницю ЛДІПДМ 1967 р., яку арештували 12 січня 1972 р., звинувативши в здійсненні злочину, передбаченого ст. 62 Ч. 1 за антирадянську наклепницьку діяльність. За матеріалами архівної кримінальної справи (АКС П-32157) [1], відкритої проти С. Шабатури, його, як і багатьох інших працівників ЛДІПДМ — Д. Довбошинського, Є. Арофікіна, А. Бокотея, К. Звіринського, Марту Токар, Є. Безніска, інших; літераторів і громадських діячів Львова, зокрема, М. Батога, Л. Левицького, І. Геля, Ю. Шухевича, В. Стуса, В. Чорновола, Ірину та Ігоря Калинців, іноземних туристів, викликали в слідчий відділ Українського Комітету Державної Безпеки (УКДБ) при РМ УРСР у Львівській області. Загалом тоді допитали біля 120-и осіб, провели три очні ставки тощо. Слідчий «Постановою про призначення мистецтвознавчої експертизи» (7.04.1972 р.) призначив В. Овсійчука, як відомого мистецтвознавця, написати висновок зазначеної експертизи одного з вилучених гобеленів С. Шабатури «Кассандра», який мисткиня представила на виставку, присвячену ювілею Лесі Українки. Отож, для повного аналізу гобелену, зокрема його композиційності та ідейної направленості, необхідні спеціальні знання. Керуючись ст. 196 КПК УРСР слідчий Похіл постановив: 1. Призначити по настояній справі мистецтвознавчу експертизу, проведення якої доручити викладачам ЛДІПДМ: завідувачу кафедри живопису доценту Д. Довбошинському, завідувачу кафедри текстилю доценту Е. Арофікіну, старшому викладачу мистецтвознавства В. Овсійчуку; 2. На рішення експертів поставлено питання: а) яку ідею за змістом вклала Шабатура в гобелен «Кассандра» та якої вона направленості?; б) Як можна пояснити в гобелені композицію зображення, символи, кольори; в) чи відповідав зміст гобелену «Кассандра» змісту поеми «Кассандра» Лесі Українки?; г) Чи має гобелен в своєму змісті актуальні теми та яке враження він викликає у глядача. Наступного дня С. Шабатуру ознайом з результатом експертизи відповідно з ст. 197 КПК УРСР та пояснили її «права» (заявляти відвід експертові, інші). Слідчий Похіл пояснив права і обов'язки експертам (протокол від 11.04.1972): «зобов'язані явитись по виклику слідчого і дати правильний висновок на поставленні питання: знайомитись з матеріалами справи, порушувати клопотання про надання нових матеріалів, необхідних для висновку, бути присутніми на допитах, ставити питання допитуваним щодо експертизи». Д. Довбошинського, Є. Арофікіна та В. Овсійчука. попередили про кримінальну відповідальність за ст. ст. 178 і 179 КК УРСР про: ухилення від виконання обов'язків; дачу завідомо неправдивого висновку. В. Овсійчук пригадував, як в ході слідства їх, експертів, перед розмовою, кожного окремо, по годині тримали в кімнаті очікувань КДБ, де вони мали «психологічно розкластися» й слідкували, щоби вони не домовилися між собою. В. Овсійчук написав висновок, який далі «дали» підписати Д. Довбошинському й Є. Арофікіну. «Вони також тяжко переживали свою участь у цьому», — додав В. Овсійчук[8]

Користуючись необізнаністю слідчих, В. Овсійчук, на загал негативним висновком (12 квітня 1972 р.) обійшов гострі кути, відбувся загальними фразами, а суть гобелену завуалював фразами про радянські революції. Зокрема, він констатував: «В гобелені С. Шабатури образ Кассандри сповнений болючої експресії, позбавлений глибокого естетичного втілення не знайшов ні пластичної, ні громадсько-гуманістичної наповненості як трактований Лесею Українкою в поемі, ні людяно-пристрасного вирішення... Для Лесі Українки Кассандра втілювала риси революційних борців, вірних боротьбі... Автор односторонньо тлумачить тему у трагічно-песимістичному звучанні, що не відповідає скеруванню радянського мистецтва... Гобеленом автор заперечує суть соціально-

[8] Записано під час розмови автора з В. Овсійчуком 7.08.2013 р.

філософських поглядів Лесі Українки. У глядача... гобелен може викликати різні враження: як в розумінні ідейного змісту, його спрямованості, так і в оцінці його художньої вартості».

У зв'язку з тим, що відповідь на поставленні запитання експертизи близька за змістом і здебільше переплітається, то висновок зроблений в загальній формі, дотримуючись поставлених запитань.

14 квітня 1972 р. С. Шабатура підписала «Протокол ознайомлення з матеріалами мистецької експертизи» і заявила, що відносно проведеної експертизи та її висновку ніяких зауважень та доповнень не має [19, с. 631—643].

Поділився В. Овсійчук й спогадами про розмови зі слідчими: «Ми відвертали увагу кегебістів від шаблі, наголошуючи, що вона турецька, а не українська, що здобута в бою, адже своєї зброї козаки не виготовляли, що синьо-жовте тло ще не є свідченням націоналізму...»[9]. З вдячністю згадувала і п. Стефанія «інтелігента В. Овсійчука», який не відвернувся від неї та спробував заплутати слідство хибними свідченнями. Мисткиня пам'ятала його компліменти на танцях, в поїздках з друзями-митцями (Остафійчуком, Д. Крвавичем) в Карпати, при зустрічах у Львові, й наголошувала: «Якби ви знали, який він був розумний та гарний, наче намальований!»[10]. Ці слова засвідчили вміння цінувати один одного, витримуючи психологічні утиски тоталітарної системи. Зрештою, С. Шабатуру ув'язнили до п'яти років таборів та трьох років заслання, які вона відбувала у Мордовській АРСР [19]. Як бачимо, насильницькі заходи виявилися недостатньо сильними, щоби зламати сильні патріотичні позиції окремих львів'ян.

Отож, сучасний погляд на повоєнні партійні, кримінальні, публіцистичні документи дав змогу простежити психологічний клімат на робочих місцях В. Овсійчука. Володимир Антонович власним прикладом виховував повноцінні творчі особистості, працював над пошуком вічних естетичних ідеалів у мистецтві та ділився колосальним досвідом. Інтелект геніального вченого дозволив В. Овсійчуку виступити в ролі духовного старійшини українського народу.

[9] Записано під час розмови автора з В. Овсійчуком 7.08.2013 р.

[10] Записано під час розмови автора зі С. Шабатурою 14.08.2013 р.

1. Архів УСБУ ЛО. — Спр. П-32157 : у 4-х т. — Т. 1. — 300 арк. ; т. 2. — 302 арк. ; т. 3. — 302 арк. ; т. 4. — 394 арк.
2. ГДА СБУ (Київ). — Ф. 13. — Спр. 376. — Т. 35. — Арк. 99.
3. ДАЛО. — Ф. П. — 1838. — Оп. 1. — Спр. 53. — 45 арк.
4. ДАЛО. — Ф. П. — 1838. — Оп. 1. — Спр. 59. — 274 арк.
5. ДАЛО. — Ф. П. — 1838. — Оп. 1. — Спр. 60. — 251 арк.
6. ДАЛО. — Ф. П. — 1838. — Оп. 1. — Спр. 62. — 173 арк.
7. ДАЛО. — Ф. П. — 1838. — Оп. 1. — Спр. 63. — 167 арк.
8. ДАЛО. — Ф. П. — 1838. — Оп. 1. — Спр. 78 (коробка № 352). — 166 арк.
9. *Баран В.* Україна 1950—1960-х рр.: еволюція тоталітарної системи / Володимир Баран. — Львів, 1996. — 448 с.
10. Володимир Овсійчук: Бібліограф. покаж. / відп. ред. С.О. Черепанова ; уклад. О.І. Котлобулатова ; М-во освіти України ; Львів. Академія мистецтв. — Львів : Каменар, 1996. — 30 с.
11. *Генега Р.* Викладачі та студенти Львова в перше повоєнне десятиліття / Роман Генега // Львів: місто — суспільство — культура : зб. наук. праць / за ред. О. Аркуші, М. Мудрого ; Львівський національний університет імені Івана Франка, 2007. — Т. 6. — Львів — Краків: діалог міст в історичній ретроспективі // Вісник Львівського університету. Сер. історична. Спец. випуск. — 2007. — С. 596.
12. *Голубець О.* Між свободою і тоталітаризмом: мистецьке середовище Львова другої половини XX століття / Орест Голубець. — Львів : Академічний експрес, 2001. — 175 с.
13. *Горинь Б.* Сучасна львівська скульптура / Богдан Горинь // Вільна Україна. — 1964. — 23 грудня.
14. *Дашкевич Я.* Український народ і комунізм / Ярослав Дашкевич // Воля і Батьківщина. — Львів, 1996. — Ч. 1 (18). — С. 11—13.
15. Жовтень. — 1954. — № 1. — Січень. — С. 126.
16. *Ігнатенко О.* Володимир Овсійчук: «Рим і Флоренцію знаю не гірше, ніж Львів» / Ольга Ігнатенко // Високий замок. Леополіс. Додаток до газети. — 2009. — 20 серпня. — С. 5.
17. *Ігнатенко О.* Володимир Овсійчук: «Тарас Шевченко — руський Рембрандт» / Ольга Ігнатенко // День. — № 82 (2013). — 16 травня.
18. *Ігнатенко О.* Ідейно-виховна робота викладачів Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва в контексті педагогічної парадигми періоду тоталітаризму / Ольга Ігнатенко // Зб. наук. праць «Гілея: науковий вісник» / гол. ред. В.М. Вашкевич. — К. : ВІР УАН, 2012. — Вип. 63 (№ 8). — С. 84—90.

19. *Ігнатенко О.* Львівська мисткиня Стефанія Шабатура: сучасний погляд на кримінальну справу 1972 року / О. Ігнатенко // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність: до 22 річниці відновлення незалежності України / гол. ред. колегії М. Литвин, упоряд. І. Соляр, О. Середа ; НАН України ; Інститут українознавства ім. І Крип'якевича. — Львів, 2013. — С. 631—643.
20. *Ігнатенко О.* Проблеми творчої адаптації митців Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва в умовах тоталітаризму (40—60-ті рр. ХХ ст.) / О. Ігнатенко // Наукові зошити історичного факультету Львівського університету, 2013. — Вип. 14. — С. 215—228.
21. Історія Львова : у 3 т. / редкол. Я. Ісаєвич, М. Литвин, Ф. Стеблій. — Львів : Центр Європи, 2007. — 575 с.
22. Культурне життя в Україні. Західні землі / упоряд. Т. Галайчак, О. Луцький, Ю. Сливка, Л. Батрак-Плодиста та інші. — Львів : НАН України ; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1996. — Т. 2. — 918 с.
23. Культурне життя в Україні: західні землі / упоряд. Т. Галайчак, О. Луцький, Ю. Сливка, Л. Батрак-Плодиста та інші. — Львів : НАН України ; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1996. — Т. 3. — С. 545—548.
24. Ленінська зірка. — Лопатин, Львівської області. — 18.12.1950. — С. 2.
25. *Литвин М.* 1939. Західні землі України / Микола Литвин, Олександр Луцький, Кім Науменко. — Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1999. — С. 133—139.
26. *Марусик Т.В.* Західноукраїнська гуманітарна інтелігенція: реалії життя та діяльності (40—50-ті рр. ХХ ст.) / Т.В. Марусик. — Чернівці : Рута ЧНУ, 2002. — 463 с.
27. *Патер І.* Львів радянський — перше повоєнне десятиріччя (1944—1953) / Іван Патер // Історія Львова : у 3 т. / редкол. Я. Ісаєвич, М. Литвин, Ф. Стеблій. — Львів : Центр Європи, 2007. — С. 252.
28. *Проскурова С.* Дослідницький потенціал методу усної історії / Світлана Проскурова // Наукові записки. Серія: Історичні науки. Вип. 14. — Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2009. — С. 285—294.
29. *Ріпко О.* Любов і відданість. Скарби Ярослави Музики / Олена Ріпко // Галицька брама. — 2010. — № 1—2. — Січень-лютий. — С. 9—15.
30. Теорія усної історії: сучасний стан і перспективи досліджень / Г. Грінченко // Схід-Захід: Історико-культурологічний збірник. — 2008. — Вип. 9—10. — С. 386—397.
31. *Шмагало Р.* Словник митців-педагогів України та з України у світі (1850—1950-ті рр.) / Ростислав Шмагало. — Львів : Українські технології, 2002. — 141 с.
32. *Яців Р.* Ідеали повертайтеся, або Львівський клуб українських митців / Роман Яців // Мистецькі студії. — Львів, 1991. — Ч. 1. — С. 3.
33. *Яців Р.* Львівська графіка 1945—1990: Традиції і новаторство / Роман Яців. — К., 1992. — С. 40.
34. *Яців Р.* Мистецький Львів до і після 1956 року: Імунітет contra канон / Роман Яців // Українське мистецтво ХХ ст.: Ідеї, явища, персоналії. Зб. статтей. — Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2006. — 352 с.
35. *Яців Р.* Образотворче мистецтво 1944—1953 рр. / Роман Яців // Історія Львова / редкол. Я. Ісаєвич, М. Литвин, Ф. Стеблій. — Львів : Центр Європи, 2007. — Т. 3. — 575 с.

Olha Ihnatenko

ON ART SCHOLAR VOLODYMYR OVSIYCHUK'S CIVIL AND POLITICAL POSITION DURING POST-WAR PERIOD (1945 THROUGH 1970S)

The article has dealt with formation of V.A. Ovsiychuk's personality and his civil and political position during complications of war and post-war time. On the basis of declassified archival materials kept by the Headquarter of Ukrainian Security service in Lviv obl. and documents gathered in the State archive of Lviv obl. the research-work has brought an account as for psychological climate so in working-places of future scholar, as in a whole of Ukraine. Stress has been put on the point that compulsive measures appeared to be insufficient to destroy strong patriotic attitudes of some certain public figures. Notion has been launched that in spite of his non-party position V.A. Ovsiychuk's role in artistic life of Lviv belonged to determinant ones.

Keywords: V. Ovsiychuk, Lviv, socio-political position, Communist party power, local elite, artistic elite.

Ольга Игнатенко

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ ИСКУССТВОВЕДА ВЛАДИМИРА ОВСИЙЧУКА В ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД (1945—1970-е гг.)

Освещается становление личности и общественно-политической позиции В.А. Овсийчука в сложное военное и послевоенное время. На основании рассекреченных архивных материалов Управления службы безопасности Украины во Львовской области, документов Государственного архива Львовской области (ДАЛО), прослеживается психологический климат того времени как на рабочих местах, где работал будущий ученый, так и в Украине в целом. Подчеркивается, что насильственные меры оказались недостаточными, чтобы сломать сильные патриотические позиции отдельных личностей. Отмечается, что вопреки беспартийной позиции, роль В. Овсийчука в художественной жизни Львова была одной из определяющих.

Ключевые слова: В. Овсийчук, Львов, общественно-политическая позиция, компартийная власть, местная элита, художественная элита.

Марія ГЕЛИТОВИЧ

НОТАТКИ ДО ОБРАЗУ ВЧЕНОГО

З великою любов'ю і глибокою шаною автор відтворює епізодичні зустрічі з Володимиром Овсійчуком. Увага акцентується на висловлюваннях вченого про український іконопис.

Ключові слова: Володимир Овсійчук, пам'ятка, ікона.

Особистість Володимира Овсійчука постає для мене через епізодичні зустрічі, які, однак, залишаються дуже виразними, такими, що їх час не стирає з пам'яті.

Завжди пам'ятатиму декілька висловлювань вченого з приводу українського іконопису. Їх немає на сторінках праць дослідника, а, тим часом, ці зауваження, незважаючи на граничний лаконізм, на мій погляд, суттєві.

У ті часи, коли іконопис не стимулювався як тема наукових досліджень, а впровадження до літератури пам'яток сакрального мистецтва було проблематичним, частина найбільшої збірки українського іконопису Національного музею у Львові залишалася маловідомою навіть для спеціалістів. Віра Свєнціцька, хранителька фонду ікон, не квапилася без ґрунтовного опрацювання публікувати твори колекції, а ще й з огляду на їх безпеку, маючи гіркий досвід нищення музейних скарбів радянською владою. Особливе зацікавлення, звісно, викликали найдавніші пам'ятки цієї збірки. Пам'ятаю, як десь в кінці 1990-х рр. на прохання львівських науковців — Володимира Овсійчука, Дмитра Крвавича, Володимира Вуйцика — Олег Сидор, який на той час завідував збіркою, підготував «екскурсію» у фондосховище, щоб показати «найдавніші невідомі раритети». Для мене надто привабливо було послухати думки авторитетних вчених, а тому й попросилася разом з усіма оглянути пам'ятки. Ікони заздалегідь були виставлені при стелажах. На сьогодні пам'ятаю лише деякі із них. Д. Крвавич, серед інших, звернув увагу на унікальність іконографії та стилістики «Св. Миколая на троні з житієм», намагаючись визначити вік пам'ятки. Свої коментарі до ікон висловлював В. Вуйцик. Зауваження стосувалися художніх та техніко-технологічних характеристик творів, які б вказували на конкретніший час їх створення, приналежність до того чи іншого малярського осередку, стилістичного напряму... Маючи на той час ще дуже незначний, але, все ж, якийсь досвід у дослідженні ікон, я подумки аналізувала манеру письма того чи іншого твору, намагаючись «прив'язати» його до вже відомих мені ікон. І тут раптом пролунав емоційний вигук Володимира Антоновича: «Який трагічний!». Вчений стояв перед іконою «св. Миколая» XVI ст. з Торок, з захопленням розглядаючи лик святого.

Так несподівано для мене відкрився новий, чи не найважливіший ракурс бачення ікони — її образна

характеристика, на яку дослідники іконопису не завжди достатньо акцентують. Природжений дар глибоко переживати твір мистецтва та вміти передати це переживання слухачеві забезпечило В. Овсійчукові успіх неперевершеного оповідача. Зрештою, вчений вміє зацікавити співрозмовника навіть цілком буденними темами. Тому, не втомлюючись, можу довго стояти у скверику біля свого будинку, де інколи зустрічаю Володимира Антоновича (він мешкає у будинку поряд), і з захопленням слухати історії з його життя на фронті, який пройшов ще у зовсім молодому віці, розмаїті колоритні життєві ситуації з викладацького життя й побутові епізоди життя теперішнього…

З наших розмов під час випадкових зустрічей не забудеться відповідь В. Овсійчука на моє запитання: «Що є ще настільки виразним презентантом нашої культури і ментальності, як ікона, або ж, що можна поставити поряд з нею?», Володимир Антонович, не довго замислюючись, сказав: «Пісня. Наша народна пісня!»

Перед захистом дисертації мені декілька разів довелося побувати у В. Овсійчука вдома. Крім великої бібліотеки, увагу привернули картини, серед яких були і роботи самого Володимира Антоновича, а ще багато вазонів з фіалками, які він так любить …а ще понівечене часом Розп'яття, показуючи яке, вчений, немов мимохідь, порівнював його зі своїм життям…

Тоді хотілося скористатись нагодою, щоб отримати автограф вченого. Новим виданням на той час була книжка «Українське малярство X — XVIII століть. Проблеми кольору». Володимир Антонович здивувався, що я принесла таку «важку» книжку. Взявши її і усамітнившись, він щось досить довго писав. Написане я прочитала вже вдома : «Гелитович Марії Йосипівні з побажанням ніколи, ні за яких обставин не зрадити нашій, Богом благословенній

Володимир Овсійчук і Марія Гелитович. Фото Євгена Козака

іконі — джерелі краси, духовності й національної ментальності. Я сам — нічого кращого не знаю. Володимир Овсійчук. 30.IV.2001».

Спілкуванння з Володимиром Овсійчуком, хай і дуже епізодичне, проте яскраве, дає привід для роздумів не лише про мистецтво, а й про життєві реалії. І за це я йому щиро вдячна.

Mariya Helytovych

NOTES TO SCHOLAR'S IMAGE

With great love and profound respect the author has re-created her episodic meetings with Volodymyr Ovsiychuk. Stress has been laid on the scholar's expressions as to Ukrainian icon painting.

Keywords: Volodymyr Ovsiychuk, sightseeing, ison.

Мария Гелитович

ЗАМЕТКИ К ОБРАЗУ УЧЕНОГО

С большой любовью и глубоким уважением автор воспроизводит эпизодические встречи с Владимиром Овсийчуком. Внимание акцентируется на высказываниях ученого об украинской иконописи.

Ключевые слова: Владимир Овсийчук, достопримечательность, икона.

Олег СИДОР

З ІСТОРІЇ ЛЬВІВСЬКОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ

Пропонується погляд на великий і багатогранний масив пам'яток мистецької культури, об'єднаних терміном «Львівська Шевченкіана». Зроблено акцент на тих творах образотворчого мистецтва і документальних свідченнях ІІ пол. XIX — XX ст., які засвідчують роль феномена Шевченка і його творчої спадщини в утвердженні ідеї українства, зростанні національної самосвідомості українського народу в складні періоди його історії. Аналіз видового і жанрово-тематичного розмаїття представлених тут творів демонструє життєствердний та незмінно актуальний потенціал цієї спадщини і викликаних нею творчих рефлексій кількох поколінь митців — як одного з консолідуючих чинників буття нації.

Ключові слова: Львів, Національний музей, шевченківські студії, графічні твори Т. Шевченка, шевченківська тема.

В історії кожного народу є особистості, події, явища, які ніколи не втрачають свого значення, але для кожного наступного покоління набувають нового масштабного виміру, збагачуються щораз новими нюансами розуміння їхньої історичної вагомості. Для українського народу однією з таких особистостей є Тарас Шевченко. Вже давно він став символом нації, що в очах народу ототожнюється із самою ідеєю українства. Подібне всеосяжне розуміння Шевченка не могло не відбитися й у різних галузях нашої духовної культури, в тому числі й у мистецтві.

Поняття «мистецька Шевченкіана» — доволі широке, бо включає в себе не лише безпосередньо Шевченкову образотворчу спадщину, але й увесь великий уже корпус малярських, скульптурних, графічних творів різних авторів, у яких знайшла відображення шевченківська тематика. Кожний з українських митців, що приступає до цієї тематики, пропонує своє розуміння і бачення образу Т. Шевченка, власну інтерпретацію його не просто як людини, поета, громадянина, а саме епохальної особистості, із печаттю духа якої від середини XIX ст. іде шляхами своєї історії українських народ. Можна з повним на те правом говорити, що серед духовних вартостей нашого народу після Біблії на першому місці стоїть «Кобзар» Т. Шевченка, і можна не сумніватися, що так сприйматимуть Шевченка й наші потомки.

У цьому — одне з пояснень феномену популярності Шевченка, що має підтвердження в історії вшанування його пам'яті. Воно включає в себе різні складники: від скромних пам'ятних вечорів та невеличких розділів музейних експозицій — до велелюдних урочистих засідань-«академій» у театральних залах (з концертними програмами), тематичних мистецьких виставок, приурочених до ювілейних дат, або ж — встановлення того чи іншого масштабу пам'ятників у містах і селах (й не лише України).

В часи Тараса Шевченка територія України перебувала у складі двох імперій — Російської й Австрійсько-Габсбурзької, одначе ім'я Великого Кобзаря і його творчість були знані й у Галичині. Як припускають дослідники, вже до 1861 р. відноситься поминальний запис про померлого Тараса Шевченка у «Пом'янику» Підгорецького (на території давнього городища Пліс네сько недалеко від Золочева на Львівщині) василіянського монастиря. Навпроти відповідного вспису («Пом'яни Господи душу усопшаго Тараса») додано пізнішу при-

писку: «Сіє поминаннє вписанно г. 1861 в пам'ять усопшаго поета Тараса Шевченка на Малой Руси, — помершаго дня 2 лютого старого стиля в Петрограді» (Іл. 1-а,б).

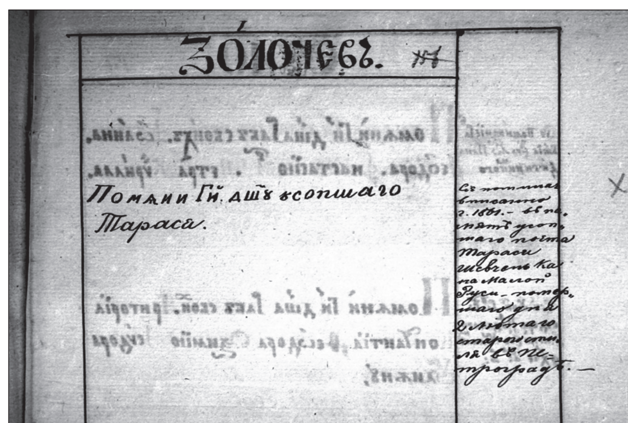
Відтоді у багатьох храмах Галичини проводилися щорічні поминальні богослужіння, присвячені пам'яті Т. Шевченка. На тому, що проходило у Львові 1862 р., було виставлено його графічний портрет, виконаний літографом В. Гутовським (віддруковано в літографському закладі А. Косткевича), і це, мабуть, був перший твір мистецької Шевченкіани, що постав на західноукраїнських землях (Іл. 2).

А через 15 літ нову сторінку вписав у неї вже скульптор Тадей Баронч (1849—1905), який, завершуючи свої мистецькі студії у Флоренції, 1873 р. виконав погруддя Кобзаря, відлив його у гіпсі, а наступного року, вже у Львові, перевів у теракоту і подарував НТШ (після 1939 р. доля цього авторського оригіналу невідома).

Трохи згодом почали з'являтися малярські твори Шевченківської тематики, виконані Корнилом Устиновичем (1839—1903). Йдеться, передусім, про картину «Тарас Шевченко на засланні», яку датують переважно 1880-ми рр. [8, с. 4].

У Львові (й Галичині загалом) уже в 1860-ті рр. утвердилася також і традиція проведення щорічних пам'ятних вечорів упродовж Шевченківських днів на початку березня (за новим стилем), у програмі яких були доповіді про життя, творчість і вплив Кобзаря на долю України, як також — звучали декламації його поезій, народні пісні. Невдовзі почали з'являтися й пісні, скомпоновані на його слова.

Особливий внесок в цю ділянку Шевченкіани зробив реформатор української музичної культури, киянин Микола Лисенко (1842—1912). І слід відмітити, що імпульс для початку його праці на цьому полі пов'язаний саме з Галичиною. Коли Лисенко 1867 р. їхав на навчання до Лейпцігської консерваторії, він уперше побував у Львові, де познайомився, зокрема, з Анатолем Вахняниним та Олександром Барвінським. Наступного року якраз на прохання Барвінського він компонує свій перший оригінальний твір на слова «Заповіту» Шевченка, що тоді ж, 1868 р., був виконаний на шевченківському концерті у Львові (через дев'ять літ композитор зробив нову його редакцію). Замовлення Барвінського стало для Лисенка початком його тривалої і



Іл. 1-а, б. «Пом'яник» Підгорецького монастиря (титульний аркуш); сторінка з поминальним вписом за Т. Шевченка

плодотворної праці над монументальним циклом музичної Шевченкіани, що у підсумку складається із понад 80-ти творів у кількох жанрах і для різного складу виконавців. Відтоді вони набули великої популярності в Галичині й часто звучали в різних концертах, особливо ж — при відзначенні традиційних шевченківських свят.

Одним із зачинателів музичної Шевченкіани на західноукраїнських землях був Михайло Вербицький (1815—1870) — автор музики до нинішнього гімну України. Його хоровий твір «Завіщанє» («Заповіт» — на слова Кобзаря), що має характер кан-

Іл. 2. В. Гутовський. Портрет Т. Шевченка. 1861—1862 рр. Папір, літографія

Іл. 3. О.Грицай. Відзнака «Шевченковий здвиг 1914, 28.VI». Метал

тати, став відомим після першого виконання на Шевченківському концерті у Львові того ж таки 1868 року. Вказаний вірш Шевченка надихнув на створення музики до нього й Василя Барвінського (1888—1963) та Станіслава Людкевича (1879—1979). Серед творів останнього вирізняється і кантата-симфонія «Кавказ» (на слова однойменної поеми Т. Шевченка). Ряд музичних творів на слова Кобзаря створили й Філарет Колесса (1871—1947), Йосиф Кишакевич (1872—1953), Денис Січинський (1865—1909), Анатолій Кос-Анатольський (1909—1983). Автором ряду романсів на слова Шевченка став і наш видатний сучасник Мирослав Скорик (нар. 13.VII.1938).

Коли в перші десятиліття після смерті Тараса Шевченка на споконвічних українських землях, що входили тоді до складу імперії Романових, посилюються утиски на будь-які прояви українства, реалізація багатьох відповідних загально-культурних починань у цій сфері переноситься на терени «підавстрійської» України, передусім — до Львова (але й Станіславова, Коломиї, Чернівців). І це стосується не лише україномовного середовища. Приміром, уродженець України, але польський журналіст і критик Гвідо Батталья (1846-? — після 1913) видав саме у Львові перший польськомовний нарис «Тарас Шевченко. Його життя і твори» (Taras Szewchenko. Zycie i pisma jego. Lwów, 1865).

Автором цілого ряду праць про життя і творчість Т. Шевченка був відомий літературознавець і громадський діяч Омелян Огоновський (1833—1894). Зокрема, у львівському журналі «Правда» (1972, № 9; 1873, №№ 1, 3—6, 13) з'явився цикл його публікацій під заголовком «Критично-естетичний погляд на деякі поезії Т. Шевченка», а 1876 р. «Просвіта» випустила у Львові його ж популярний нарис «Житє Тараса Шевченка. Читанка для селян і міщан».

У Львові на замовлення Наукового Товариства ім. Т. Шевченка з'явилася і присвячена великому поетові найповніша на той час праця «Тарас Шевченко-Грушівський. Хроніка його життя» (т. 1—2. Львів, 1898—1901) авторства одного із перших біографів Кобзаря, відомого письменника, педагога і громадського діяча Олександра Кониського (1836—1900).

Нариси про життя та творчість Кобзаря, а також — рецензії на присвячені великому поетові видання, публікував Василь Лукич (Володимир Лукич Левицький; 1856—1938), культурно-освітній діяч, літературознавець, видавець, популяризатор життя і творчості Т. Шевченка. Врешті, нещодавно у Львові побачило світ фундаментальне дослідження лауреата Шевченківської премії Володимира Овсійчука «Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури» (Львів, 2008. — 416 с.), де

всебічно проаналізовано творчий доробок Т. Шевченка-художника.

Наприкінці 1868 р. у Львові була створена культурно-освітня громадська організація «Просвіта», поза увагою якої не залишалася й турбота про набування і збереження українських культурно-мистецьких пам'яток, зокрема й пов'язаних із Т. Шевченком. Це питання не випадало й із поля зору Наукового товариства ім. Т. Шевченка (НТШ; до 1892 — Літературне товариство ім. Т. Шевченка), тим паче, що у його структурі від 1893 р. був уже й Музей НТШ. Згодом до цих двох установ приєднався і Національний музей у Львові (заснований 1905 р., на першому етапі свого існування мав назву «Церковний музей у Львові», у післявоєнні десятиліття — Львівський музей українського мистецтва; тепер — Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького).

В Музеї НТШ було зібрано немало пам'яток мистецької Шевченкіани доволі широкого типологічного спектру. Серед них — виконані різними авторами малярські та графічні портрети Кобзаря й ілюстрації до його літературної спадщини, фоторепродукції й поштівки з його мистецьких творів, картки з виглядом пам'ятних місць, пов'язаних із ним (нерідко це була його могила у Каневі). Походження цих предметів свідчить про широку географію вшановування Тараса Шевченка: немало подібних поштівок походило з Києва, Москви, Петрограда, Кракова. Листовий конверт із портретом Шевченка, що його видав у Японії Є.А. Коломієць, 1920 р. подарувала до музею редакція видання «Вперед».

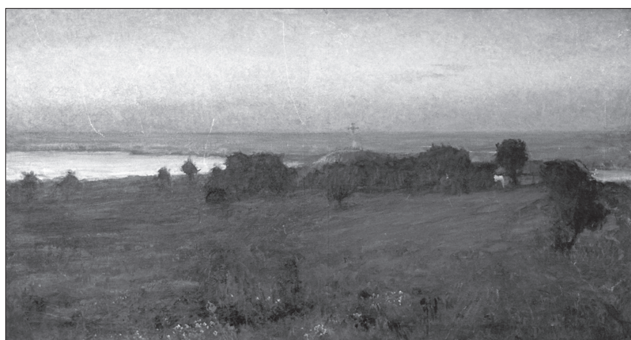
Це стосується і групи виробів дрібної металевої пластики. Серед них можна згадати: відзнаку, випущену з нагоди проведеного у Львові вікопомного «Шевченкового здвигу», що відбувся 28-29. VI.1914 р. у місті під патронатом українських громадських організацій «Сокіл-Батько», «Український Січовий Союз» і «Спортивне товариство «Україна» (Іл. 3); передану 1925 р. Кирилом Трильовським до Музею НТШ металеву плакету зі зображенням Т. Шевченка; подаровану сюди В. Дорошенком мідну шпильку для краватки з рельєфним портретом Т. Шевченка (Іл. 4).

Особливими реліквіями збірок Наукового Товариства ім. Т. Шевченка у Львові були й автографи

Іл. 4. Шпилька до краватки, з портретом Т. Шевченка. Мідь

Іл. 5. Г. Кузневич. Тарас Шевченко. 1914. Гіпс

Іл. 6. І. Труш. Могила Тараса Шевченка в Каневі. Поч. XX ст. Картон, олія



Іл. 7. І. Труш. Могила Т. Шевченка в Каневі. 1905. Полотно, олія

Іл. 8. К. Устиянович. Тарас Шевченко на засланні. 1880-ті рр. Полотно, олія

поета (що надійшли сюди від жертводавців, зокрема доньки Надії Михайлівни Забіли — Надії Кибальчич з Лубень, М. Костомарова, С. Єфремова), про що згадує І. Кревецький у публікації 1925 р. [8, с. 44]. Тут зберігалися автографи двох віршів Кобзаря (на обох сторонах одного аркуша), а також його листи (з Орської кріпості, від 9.V.1848 — до А. Лизогуба; від 29.XII.1849 та 14.III.1850, з Оренбурга — до А. Лизогуба; від 25.III.1859, з автографами двох віршів — до М.В. Максимович; від 6. IX.1860 — до Надії Михайлівни Забіли, і до неї ж — від 18.IX. [1860] та з [серпня 1860].

Слід згадати й аркуш сірявого паперу з трьома рисунками Т. Шевченка — дару до Музею НТШ від академіка Агатангела Кримського, які Кревецький описує так:

«[1)] Поле вкрите буйною травою, на полі високе дерево, під деревом лежить мертвий козак, а над ним стоїть, загнувши руки, його товариш; під рисунком підпис:

«Вітер гуде — трава шумить
Козак бідак убит лежить»
[2)] *Хата, біля хати криниця, дерева, стіг;*
[3)] *Церковця з одною банею.*

Всі три рисунки олівцем і на одному листку звичайного канцелярського паперу; на звороті вгорі — напис чорнилом, рукою А. Кримського: «Сей малюночок Шевченків знаходився був у Якова Лазаревського і дістався його вихованці — княгині Марії Гагариній, а вона подарувала його міні». Над написом акад. А. Кримського іншою рукою олівцем: «Рисунок Шевченка» [8, с. 44].

За інформаціями І. Кревецького, окрім вказаних, ще один автограф Тараса Шевченка (його лист до брата Варфоломея Шевченка, від 20 серпня, з Прилук) зберігався в Товаристві «Просвіта» у Львові [8, с. 45]. Щоправда, у шостому томі Повного зібрання творів Т. Шевченка, у коментарі до опублікованого там цього листа, місцем його зберігання вказано архів Інституту літератури ім. Тараса Шевченка НАН України («друкується за автографом (ф. 7, № 124, арк. 158)»), без жодної згадки щодо львівського епізоду його історії [21, с. 234—235, 511].

Зі сторінок цього ж видання випливає, що автограф поміщеного на с. 281 листа (№ 232) до І. Мокрицького не зберігся, і цей лист «друкується за факсимільною копією з автографа, що належав Українському національному музеєві у Львові» [21, с. 541]. Подібного змісту коментарі («...друкується за копією...», або ж — «... за публікацією у виданні...») супроводжують й тексти інших згаданих листів. То ж питання про історію та долю автографів перерахованих тут листів Кобзаря залишається полем для дослідження.

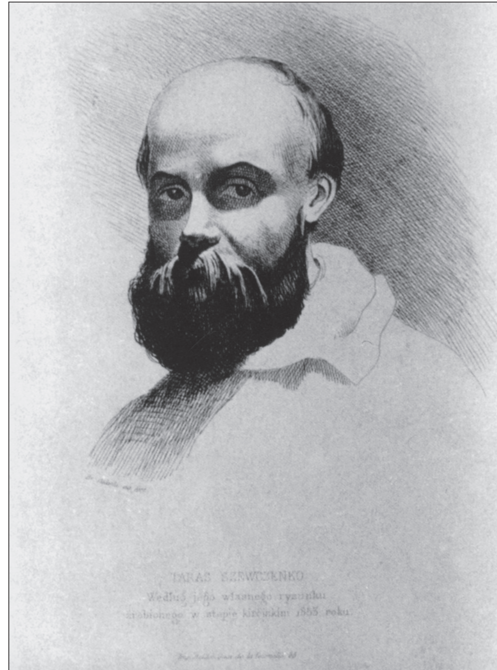
З появою заснованого 1905 р. Митрополитом Андреєм Шептицьким Церковного музею у Львові (пізніше — Національний музей у Львові; Львів-

ський Музей українського мистецтва; тепер — Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького; далі по тексту — НМЛ) саме він став промотором традиційних мистецьких акцій до щорічних Шевченківських днів. Нинішня колекція Шевченкіани в НМЛ — найзначиміша на західноукраїнських землях, і з багатьма з її експонатів пов'язані пам'ятні події та факти з історії вшанування Тараса Шевченка в Галичині.

Вже від тих далеких років не зникала ідея встановити у місті пам'ятник Кобзареві. В літописі львівської Шевченкіани помітне місце займає 1987 р., оскільки саме тоді Рада Міністрів УРСР нарешті прийняла постанову про спорудження у Львові пам'ятника Тарасові Шевченку (щоправда, весною 1960 р. на території середньої школи № 63, що на вул. Личаківській, 171, було встановлено бюст роботи Я. Чайки — перший реалізований у Львові монумент на вшанування Кобзаря (якщо не брати до уваги своєрідного інтер'єрного пам'ятника роботи Г. Кузневича в залі колишнього Музичного інститут ім. М. Лисенка), але це не знімало питання про офіційну, громадсько-значиму акцію зведення величавого монумента у центральній частині Львова).

Заклик виявити таким чином шану до великого сина української землі прозвучав у Львові давно, уже понад сто літ тому. Зокрема, в 1892—1894 рр. тодішній львівський жіночий «Клуб русинок» навіть проводив активну роботу по збиранню коштів на його будову, з цією метою призначаючи для продажу велику кількість виготовлених жінками художніх виробів, переважно вишивок. Та лише згадана постанова дала можливість розпочати реалізацію цього задуму. Наприкінці 1987 р. ця тема гаряче дискутувалася всіма львів'янами, кому не байдужа доля рідного міста, хто усвідомлює собі значення Тараса Шевченка для історичної долі українського народу, для кожного із нас. Обговорювались плани спорудження пам'ятника: місце його встановлення, характер образного втілення, умови проведення конкурсу проектів.

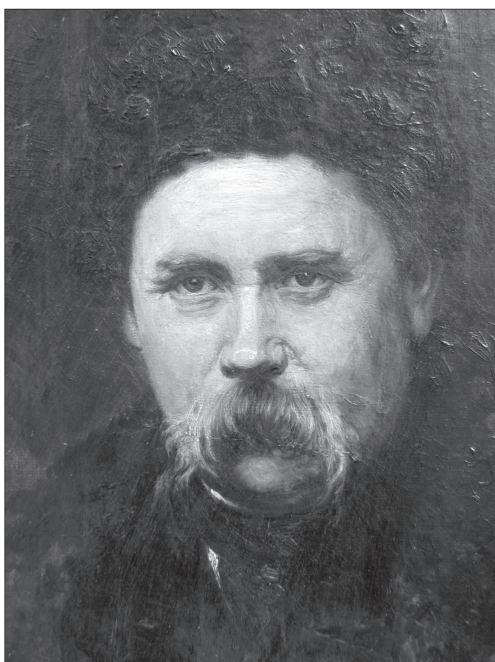
Ніколи перед тим львівська преса, радіо, телебачення на своїх сторінках і в своїх програмах не приділяли стільки уваги жодному з культурних починань. В умовах тодішньої, так званої «перебудови», відкрився доступ для численних листів на сторінки газет, у яких звучало не лише схвалення Постанови Ради Міністрів УРСР, але й турбота про різні аспекти процесу здійснення майбутнього монумента, що був мрією вже кількох поколінь мешканців Львова.



Іл. 9. Б. Залеський. Портрет Т. Шевченка. 1853. Папір, офорт

Справа не обмежилась лише дискусіями. На відкритий Товариством охорони пам'яток історії та культури УРСР рахунок від багатьох колективів й безлічі окремих осіб надійшло вже не десятки, а сотні тисяч карбованців на спорудження пам'ятника, і цей масовий рух можна вважати найпереконливішим «референдумом» на користь того, що й особа Тараса Шевченка, і духовно-емоційний потенціал його творчості продовжують залишатися для нас життєвим дороговказом, щоденною потребою, а не лише класиком літератури у традиційному академічно-хрестоматійному значенні.

Не було байдужих і на виставці поданих па розгляд журі близько 50-ти конкурсних проектів. Два тижні експозиційний зал постійно був заповнений людьми, що уважно знайомилися з проектами, всесторонньо аналізували їх, а нерідко й були учасниками палких суперечок. Адже всі розуміли велику відповідальність моменту: пам'ятник споруджується в розрахунку на століття, й тому так важливо, аби створений скульптором художній образ був максимально адекватний не просто зовнішності Тараса Шевченка, але його духові, щоби пам'ятник



Іл.10-а,б. І. Крамськой (?). Портрет Т. Шевченка (з фрагментом). 1870-ті рр. Полотно, олія

був суголосний масштабові особистості Кобзаря, а водночас — формально-стилістичне втілення його не суперечило естетичним вимогам людей кінця ХХ століття.

А оскільки жоден із поданих проектів не відповідав сумі цих високих критеріїв, то наступним етапом історії спорудження пам'ятника Кобзареві у Львові став відкритий республіканський конкурс. І місцем спорудження таки було визначено центральну частину міста. Декілька проектів із тих, що не були визнані переможцями конкурсу, стали основою для встановлення пам'ятників Шевченкові в інших містах і селах Галичини.

Тарасові Шевченку не довелося бувати у Львові. Але своєю творчістю, незламною силою свого світогляду, величчю свого генія він тут був завжди. Поза всяким сумнівом, зберегти свою національну самобутність, подолати згадані Борисом Теном «лихоліття і пагуби» впродовж останніх десятиліть ХІХ й перших десятиліть ХХ ст. значною мірою допомогло галицьким українцям вогненне слово Кобзаря. Його знали по віддалених селах, звучало воно у театральних залах більших міст і маленьких містечок, але зрозуміло, що центром популяризації й вшанування Т. Шевченка на західноукраїнських землях неодмінно залишався Львів. Провідна роль у цьому належала уже згаданим «Просвіті», а пізніше — Науковому товариству ім. Т. Шевченка. Якраз НТШ, що до 1892 р. носило назву «Літературне товариство ім. Т. Шевченка», вже починаючи з 1870-х рр. стало ініціатором проведення щорічних шевченківських вечорів по цілій Галичині, видавцем численних книжок із творами Шевченка, що з'являлися масовими тиражами. Усе це — історія львівської Шевченкіани в ширшому розумінні, аніж тільки мистецькі чи літературні твори на шевченківську тематику, і все це, тісно переплетене, є невід'ємним і важливим складником громадського життя галицьких українців. В нелегких умовах спочатку австрійського, а потім — польського панування на землях Західної України непросто було відстоювати здобутки власної національної культури, та лише таке відстоювання стало запорукою майбутнього національного визволення. Під цим оглядом історія НТШ, його винятковий внесок у розвиток української науки, культури (зокрема — й шевченкознавства) ще чекають серйозного вивчення і дадуть нам великий матеріал для роздумів, а багато в чому стануть для нас й уроком. Саме НТШ наприкінці ХІХ ст. виступило й з ініціативою присвоєння імені Шевченка майдану перед своїм осідком (тепер — вул. В. Винниченка, будинок № 24; згодом Товариство стало власником і кам'яниці під № 26), побіч Порохової вежі, та встановлення на ньому пам'ятника Кобзареві. Як і слід було чекати, у своїй відповіді від 14.ХІІ.1899 р. тодішній львів-

ський магістрат, висловлюючи волю шовіністично налаштованих кіл польської частини населення, визнав це за неможливе. Про таке рішення міської влади й повідомив на початку 1900 р. своїх читачів «Літературно-науковий вісник» — періодичний друкований орган НТШ.

Проте на цьому не закінчилися давні спроби спорудити у Львові пам'ятник Т. Шевченкові. На постійній експозиції Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького тепер перебуває виконане у Парижі відомим польським скульптором Ципріяном Годебським (1835—1909) бронзове погруддя Тараса Шевченка[1]. Довгий час у спеціальній літературі воно датувалося досить неокреслено — другою половиною XIX ст., але є нагода уточнити дату, і саме у зв'язку з наміром НТШ вшанувати свого патрона встановленням пам'ятника. В листі, що його написав з Одеси у серпні 1905 р. український підприємець і меценат Костянтин Володкович до одного з провідних тогочасних діячів НТШ, уже згаданого О. Барвінського, йде мова про те, що бюст роботи Годебського, а також замовлений у Кракові кам'яний п'єдестал невдовзі будуть готові й переслані до Львова [1]. Отже, завдяки цьому стає відомим рік створення бюста — 1905-й.

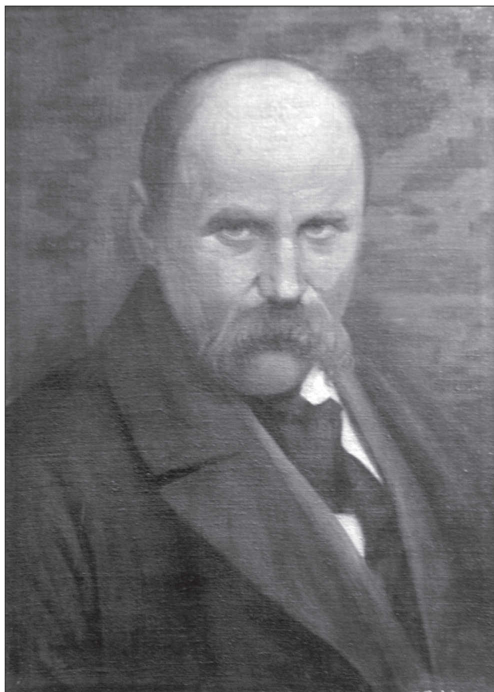
Важко сказати, якими допоміжними матеріалами користувався у своїй роботі Годебський, але безсумнівно, що ім'я Т. Шевченка не було для нього невідомим. Можливо, що скульптор був знайомий із побратимом Кобзаря по засланню Броніславом Залєським (1820—1880), а вже у 1870-х рр., впродовж кількалітнього професорування у Петербурзькій Академії мистецтв, Годебський напевно багато чув про Тараса Шевченка. То й не дивно, що він, на замовлення й на кошти К. Володковича, взявся за виконання бюста. У згаданому листі К. Володкович турбується планованим встановленням пам'ятника, бажаючи бачити його на вул. Академічній (тепер — просп. Т. Шевченка). «Якщо нам відмовлять,— пише він далі,— то поставимо його на місці, призначенім для Руського (Українського. — *О. С.*) Театру (тепер це — площа М. Шашкевича. — *О. С.*)».

І знову ці наміри не вийшли поза межі планів, внаслідок чого 7 липня 1913 р. комісією у складі В. Щурата, О. Барвінського і К. Студинського бюст роботи Ципріяна Годебського був переданий на зберігання до НМЛ. В ті часи у справі увічнення пам'яті Т. Шевченка годі було сподіватися на будь-яку підтримку австро-угорської держави в особі її — пере-

Іл. 11. Гаврило маляр. Портрет Т. Шевченка. 1864. Полотно, олія

Іл. 12. Монограміст «ВЛ». Портрет Т. Шевченка. 1878. Полотно, олія

[1] «Тарас Шевченко». 1905. Бронза-литво. 93х69х42. НМЛ-32886 / С-723 (23.X.1945 — зі старих фондів)



Іл. 13. Ю. Панькевич. Портрет Т. Шевченка. 1923. Полотно, олія

Іл. 14. А. Манастирський. У ворожки. 1910. Полотно, олія

важно польської за національним складом — адміністрації у Львові. Вона займала діаметрально протилежні позиції, аніж окремі представники польської інтелігенції, серед яких був і Ципріян Годебський чи інший скульптор — Тадей Барончи (1849—1905), який подарував НТШ виконаний ним портрет Т. Шевченка (1877-?, теракота), дозволивши робити з нього копії та продавати їх — для збору коштів на пам'ятник великому поетові.

Зрештою, й проведені у 1909—1913 рр. міжнародні конкурси на пам'ятник Т. Шевченкові для Києва врешті-решт зазнали фіаско. Але вони спричинилися до появи цікавої сторінки львівської Шевченкіани, оскільки в конкурсі взяли участь своїми проектами й галичани, причому не лише скульптори Григорій Кузневич (1871—1948) і Михайло Паращук (1878—1963), що тоді тимчасово мешкав у Києві, але й маляр Іван Труш (1869—1941), який був також членом жюрі конкурсу.

Г. Кузневич, що набув мистецької освіти у львівській Школі промисловій та в Королівській Академії у Римі, після нетривалої праці в Америці взяв участь у третьому конкурсі проектів на згаданий пам'ятник для Києва. Одначе, попри цікаві пропозиції його учасників, і цей конкурс зазнав невдачі. То ж три нереалізовані тоді конкурсні пропозиції авторства Кузневича було виставлено у 1913 р. в залі товариства Руська Бесіда у Львові, а сам скульптор продовжував звертатися до мистецької візуалізації образу Кобзаря. Свідчення цього — його праця в 1913—1914 рр. над Шевченківськими пам'ятними таблицями для Станіслава і Богородчан. Продовжують цю лінію його творчості й відома округла плакета із профільним зображенням поета (Іл. 5), як і монументалізовано потрактоване погруддя (1914), разом із парним до нього портретом Миколи Лисенка — для оздоблення великого залу Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові.

Крім того, у фондах НМЛ зберігається не підписаний графічний (папір, акварель) варіант проекту пам'ятника, що традиційно вважається роботою Михайла Бойчука (1882—1939) і передає сидячу постать па доволі високому чотиригранному постаменті, що, своєю чергою, стоїть на триступінчастому підвищенні. Ідейно-змістову суть пам'ятника збагачують розміщені на п'єдесталі рельєфи, формально-пластичне трактування яких багато в чому базується па традиціях давньоукраїнського мистецтва. Лаконізмом своєї образної мови, монументально-епічним ладом цей проект дійсно суголосний з виражальними засобами відомої нам подальшої творчості М. Бойчука та його учнів і послідовників вже у 1920—1930-ті роки. Отже, слід вважати, що цей проект дійсно належить М. Бойчукові і є другим з тих «львівських» проектів пам'ятника Т. Шевченкові для Києва, що були виконані не професійними скульпторами, а малярами.

Що стосується першого з них, Трушевого, то він був далеко не єдиною реалізацією зацікавлень цього митця шевченківською тематикою. І. Труш відкрив для себе Т. Шевченка в роки навчання у Краківській Академії красних мистецтв, й пізніше це

знайшло вияв у його громадській діяльності, художньо-критичних виступах на сторінках періодичних видань, але передусім — у малярстві. Тісні контакти з Наддніпрянщиною (одним із чинників цього було одруження художника з донькою Михайла Драгоманова Аріадною — двоюрідною сестрою Лесі Українки) сприяли зміцненню у нього подібних переконань.

З іменем І. Труша й керівництва НТШ пов'язане, приміром, утворення у Львові «Товариства прихильників української літератури, науки і штуки (мистецтва. — *О. С.*)», організація якого була приурочена якраз до 90-ліття від дня народження Тараса Шевченка у 1904 році. Він уважно слідкував за появою значніших публікацій про Шевченка-художника і виступав з рецензіями на них. Сьогодні також є підстави стверджувати принаймні про два малярські портрети Кобзаря роботи І. Труша, першовзорами яких були прижиттєві фотографії Шевченка. На одну з них, де Кобзаря представлено разом із Честахівським, орієнтувався Труш при створенні того портрета, що тепер є у збірці Меморіального музею Ів. Франка у Львові. Другий, що зберігався у збірці львівського колекціонера Петра Ратушного, з'явився на підставі спопуляризованого численними репліками фотопортрета, що його виконав петербурзький фотохудожник Ніколай Досс.

Незабутнє враження справила на Івана Труша подорож на Шевченкову могилу. У нарисі «Вражіння з могили Шевченка» він писав: «Час прощатися з могилою, вже пізно. Вже чарівник вечір розтопив красу порфіру й ізмарагда, опалу і лазуру, розвіяв її по небосклоні, перелив в Дніпро і обняв тією чудовою симфонією вечірніх красок високий холм, що чорніється від сторони Канева. В широкій далі розтягнувся лагідний синій підсумерек, а поміж того вечірнього туману біліли рідко розсіяні мужицькі хатки... а спокійний синій вечір нашіптує тобі рій гадок про щастя і волю, будить любов до братів, що живуть по хатах, розсіяних перед тобою, роздумуєш про їх неволю, темноту й приниження... а в серці постає бажання бачити їх щасливими; відроджену, щасливу, цілу Україну»...

Мимоволі з'являються асоціативні паралелі між словами Івана Труша й ідеями Тараса Шевченка, які так відчутно вплинули на формування світогляду художника. Труш, як тонкий колорист, не міг не зробити хоч би невеликого малярського етюду (Іл. 6) з описаної ним такої глибокопоетичної картини. Цей етюд, що його подарував пізніше митець своєму побратимові Іванові Франку, став зародком однієї з фундаментальних картин-пейзажів Труша, створеної 1905 року. Вона перейшла у власність, знову ж таки, НТШ, яке стало в Галичині центром збирання шевченківських пам'яток не лише давнішого походження, але й новітніх творів мистецтва, до яких

Іл. 15. О. Новаківський. Т. Шевченко з дітьми та смерть. Кін. 1910-х рр. Картон, олія

Іл. 16. Невідомий художник. Портрет Т. Шевченка. Кін. XIX — поч. XX ст. Полотно, олія

Іл. 17. Д. Білинський. Тарас Шевченко. І третина XX ст. Дерево, різьба

Іл. 18. Народний майстер. Глек «Тарас Шевченко». І третина XX ст. Кераміка

тоді належала й картина І. Труша «Могила Тараса Шевченка»[2] (Іл. 7).

Живий Шевченко був страшний для самодержавної Росії, не менш ненависним його ім'я залишилося і для пізніших, розвінчаних та осміяних ним гнобителів усіх мастей і національностей, у тім числі й польських, які демонстрували цей свій страх і ненависть неодноразово. Історія картини «Могила Тараса Шевченка», як і Наукового Товариства ім. Т. Шевченка взагалі — один із доказів цього. Картину у 1918 р., під час польсько-української війни, подірявили кулеметні кулі, а 23 вересня 1922 р. була загроза над цілим музеєм та бібліотекою НТШ, коли вибухнула підкладена під цією книгозбірнею бомба.

Науковому Товариству ім. Т. Шевченка та його численним прихильникам у їх діяльності постійно доводилося долати не лише різні адміністративно-чиновницькі перепони, але у реалізації своїх видавничих чи культурно-освітніх програм також стикатися і з фінансовими клопотами, оскільки держава аж ніяк не квапилася надавати для цього матеріальні дотації. Проте всенародна підтримка гарантувала успіх більшості починань Товариства. Саме тому, поряд із «Просвітою», якраз НТШ належить найбільша заслуга в тому, що слово Шевченка стало для кожного селянина в Галичині найавторитетнішим, що у багатьох хатах на стіні висіли портрети Т. Шевченка й І. Франка.

При словах «львівська Шевченкіана» у пам'яті зринають твори малярства, скульптури, графіки, що регулярно з'являлися чи то на великих збірних виставках українських художників Львова початку XX ст., чи на експозиціях, присвячених лише Т. Шевченкові. Етапною для історії вшанування Тараса Шевченка у Львові була виставка, організована у квітні 1920 р. в НМЛ й приурочена до 80-ліття виходу в світ першого видання «Кобзаря». Як і невеличка експозиція видань і перекладів «Кобзаря», влаштована там само 1914 р. до столітнього ювілею Т. Шевченка, вона складалася, передовсім, з українських, російських, білоруських, польських, чеських, німецьких, англійських видань літературних творів самого поета та

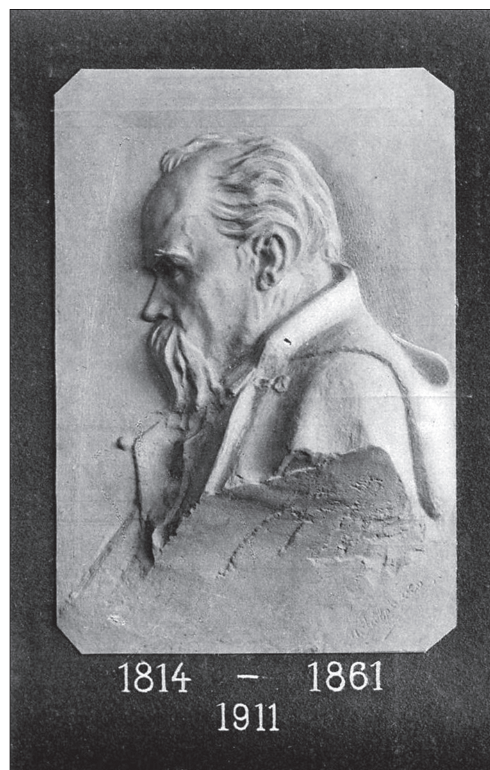
[2] «Могила Тараса Шевченка». П., ол. 80,5 х 147,5. НМЛ-34726 / Ж-662 (надійшла 1940 р. — зі збірок Музею НТШ-28171).

книжок і статей про життя та творчість Шевченка. Але чи не вперше у Львові на цій виставці було зібрано значний розділ образотворчої Шевченкіани: створені різними художниками малярські, графічні, скульптурні зображення самого Т. Шевченка, проекти пам'ятників йому для Києва, ілюстрації до його поезій; тобто усе те, що нині нерідко уже вважається класичним надбанням української культури.

Порівняно з невеликою першою подібною експозицією 1914 р., де відвідувачі музею могли ознайомилися, передусім, із книжковими виданнями творів геніального поета, ця друга виставка розкривала ширші горизонти Шевченкіани — завдяки участі у ній, окрім самого музею, також і бібліотеки та музею Наукового товариства ім. Т. Шевченка, товариств «Просвіта» та «Боян», як і окремих громадян: О. Барвінського, М. Возняка, М. Голубця, В. Дорошенка, О. Паньківської, о. А. Стефановича, К. Студинського, родин покійних уже на той час адвокатів І. Добрянського та Л. Павенцького.

Іл. 19. С. Литвиненко. Т. Шевченко-юнак. 1925. Тонований гіпс

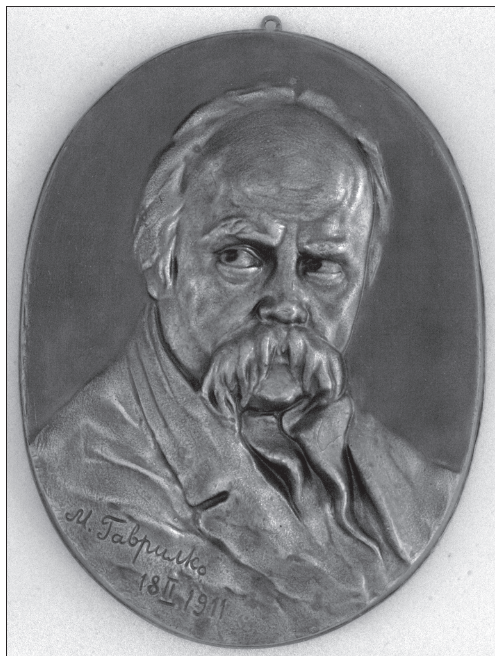
У вступному слові до каталога його автор, директор НМЛ Іларіон Свєнціцький висловлював упевненість, що виставка матиме позитивні наслідки, «бо причиниться серед широких кол українського громадянства до більше системного збирання матеріялів до культу Шевченка на Україні, особливо ж до поглиблення ріжнобокого інтересу для поета серед шкільної молоді. Ця вистава на галицькому грунті безперечно причиниться посередньо і до майбутньої синтези, так пожаданої в оглядові й оцінці першого Поета-мистця України. …Тому-то Національний музей у Львові приступає до створення постійного Шевченківського відділу, в якому збиратиме все, що тільки відноситься до поета, щоби у століття «Кобзаря» гідно вшанувати невмирущого Кобзаря Землі Української» [5, с. 5, 6].



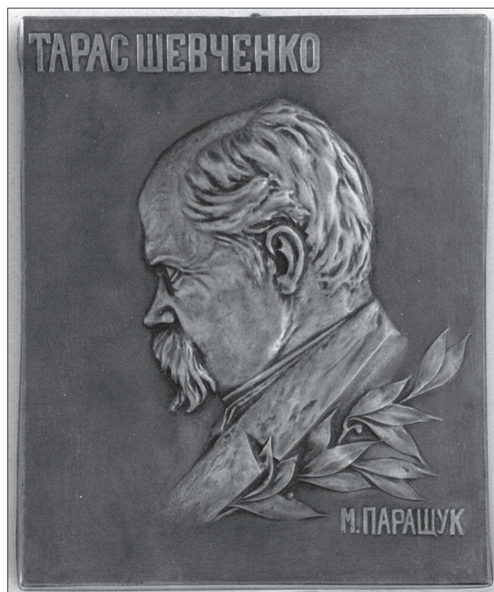
Іл. 20. М. Гаврилко. Тарас Шевченко (плакета-барельєф). 1911. Гіпс

У тому розділі виставки, що мав назву «Пам'ятки після Шевченка», експонували ручку з пером, якою колись писав поет, а також гіпсовий відлив його посмертної маски, яку формував скульптор Петро Клодт (1805—1867). Обидва ці експонати свого часу надійшли до Львова з Шевченківського відділу музею В. Тарновського у Чернігові. Мистецьку творчість Шевченка-художника репрезентував уперше представлений глядачам у Львові рисунок «Се мій батько», що додався до вже знаного тут портрета А. Кадницького.

Хрестоматійним тепер твором віддавна стала уже згадана картина видатного галицького художника,



Іл. 21. М.Гаврилко. Плакета «Тарас Шевченко». 1911. Гальванопластика



Іл. 22. М. Паращук. Плакета «Тарас Шевченко». Поч. XX ст.

письменника і громадського діяча Корнила Устияновича «Тарас Шевченко на засланні»[3] (у каталозі виставки 1920 р. — «Шевченко-солдат сидить в степу на кургані біля кріпості»), виконана у 1880-х роках (Іл. 8). Мабуть, вона є першим прикладом звернення до шевченківської тематики у професійному малярстві на західних землях України. Але — не поодиноким у творчості К. Устияновича, який виконав і портрет Тараса Шевченка, а за мотивами «Кобзаря» — ще й композиції «Семен Палій, лихом недобитий», «Чернець», «Мар'яна-черниця».

Відомо, що художник був знайомий з Броніславом Залєським, отже — з уст Шевченкового побратима міг почути багато для себе цікавого про особистість великого поета, про нього як про людину, про середовище, у якому минуло десять важких літ його життя, про нестерпну атмосферу самотності Шевченка «в степу безкраїм за Уралом». То ж Устияновичу вдалося передати цей психологічний стан у своїй картині, він переконливо змалював і довколишнє середовище навколо задуманого солдата-в'язня, зокрема — характерні казахські надгробки. Устиянович запозичив їх форму, напевно, зі знаного йому альбому офортів Б. Залєського «Життя киргизьких степів», виданого 1865 р. в Парижі.

Цей альбом, де були відтворені технікою офорта й окремі малюнки самого Т. Шевченка, таким чином будив у Львові інтерес і до нього. У місті був відомий також виконаний Б. Залєським 1853 р. в Парижі офорт, що у дзеркальному зображенні повторював автопортрет Т. Шевченка 1851 р. (рисунок італійським олівцем), з часу експозиції в Кара-Тау, у якому поет-засланець зобразив себе з великою бородою і який подарував тому ж таки своєму приятелеві Залєському. Один із рідкісних нині відбитків цього офорта теж був експонатом виставки 1920 р. і зберігається тепер в НМЛ (Іл. 9).

Те ж саме можна сказати й про літографські портрети (1907-й, 1909-й, 1910 рр.) Т. Шевченка за оригіналами його внучатого небожа Фотія Красицького (1873—1944), що був активним діячем НТШ. Творчість Красицького представлена нині в цьому ж музеї і такою хрестоматійною картиною, як «Гість із Запоріжжя» (1901), що була одним із головних експонатів Першої всеукраїнської мистецької виставки 1905 р., організованої у Львові згаданим Товариством прихильників української літератури, науки і штуки, під патронатом НТШ. З виставки

[3] «Тарас Шевченко на засланні». 1880-ті рр. П., о. 53,5x77. Внизу зліва — підпис: «K.Ustianowicz». НМЛ-32253 / Ж-528 (У червні 1941 р. картину представила до оціночної комісії тодішньої Обласної Картинної Галереї у Львові гром. О. Меркулова [в каталозі Шевченківської виставки 1920 р. в НМЛ картина значилася власністю о. О. Стефановича, на той час — члена Митрополичої консисторії, раніше — катехита у Львові].

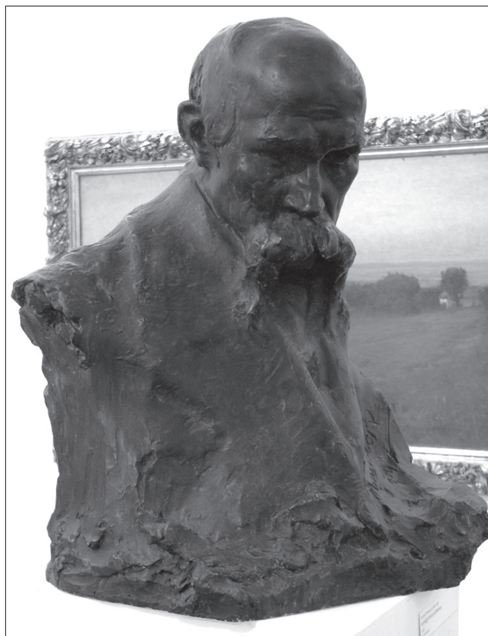
«Гість із Запоріжжя» був придбаний для музею НТШ, звідки й цей твір перейшов до НМЛ. У збірках останнього нині зберігається й велика кількість графічних творів іншого Шевченкового родича — Григорія Дядченка (1869—1921).

Та й не лише перелічені твори побутували на той час у Львові. Бо вже з нагоди заснування в 1893 р. Музею при Науковому Товаристві ім. Т. Шевченка Василь Тарновський-молодший (1837—1899) прислав сюди малярський портрет із зображенням Т. Шевченка (авторський варіант портрета роботи І.Крамського-?; Іл. 10-а,-б); не слід забувати й про репродукції, особливо з таких популярних творів, як його ж портрети роботи І. Рєпіна й І. Крамського.

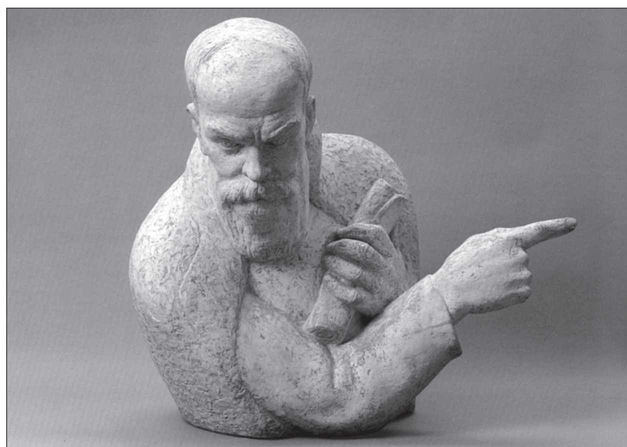
Потребує уважнішого до себе ставлення й цікавий портрет великої історико-культурної цінності, який 1919 р. з фінансовою допомогою страхового товариства «Дністер» був придбаний Українським Національним музеєм у Львові. Глянувши на нього, побачимо іконографічну спорідненість з малярськими й графічними творами авторства І. Крамського, В. Мате, Ф. Красицького, М. Мурашка та інших, оскільки прототипом усіх цих зображень була відома фотографія Г. Деньєра з квітня 1859 року. На ній Т. Шевченко постає в смушковій шапці й кожусі, з поголеною бородою — тобто, в тому образі, який набув всенародної популярності й який в Україні впізнає й кожна дитина (Іл. 11).

Виглядає на те, що саме цей портрет відкрив собою щойно вказаний ряд мистецьких відтворень зовнішності Великого Кобзаря, адже напис на його звороті свідчить, що цей твір намалював «Гаврило маляр» у Петербурзі вже 1864 року. Хто ховається за цим, стилізованим під автографи давньоукраїнських митців, підписом? На разі не відомо, але можна гадати, що цим художником був хтось із знайомих Т. Шевченка, й рання дата його створення та мистецько-естетичні вартості портрета повинні заохотити шевченкознавців до встановлення повного імені цього загадкового нині «Гаврила маляра». Творчий підхід до поставленого перед собою завдання демонструє й невстановлений наразі автор (монограміст «ВЛ») півфігурного портрета 1878 р. (НМЛ; (Іл. 12)).

Отож, галицькі митці перших десятиліть XX ст. мали перед собою вже значну іконографію Шевченка, що полегшувала, але водночас й ускладнювала їм роботу над шевченківською тематикою. Адже тепер нелегко було домогтися свіжого, нестандартного звучання художнього образу. І все ж досягти цього вдавалося багатьом, навіть у тих випадках, коли вони користувалися котримось з образотворчих першовзорів. Наприклад, портрет пензля Рєпіна правив за орієнтир для Юліана Панькевича (1863—1933) у різних варіантах його невеликого за розміром погрудного зображення Т. Шевченка. Найбільш знаний серед них той (один із двох, що зберігаються в НМЛ), що виконаний 1904 р. в техніці пастелі[4]. Появу цього виразного твору можна ставити у пряму залежність від тривалої поїздки Ю. Панькe-

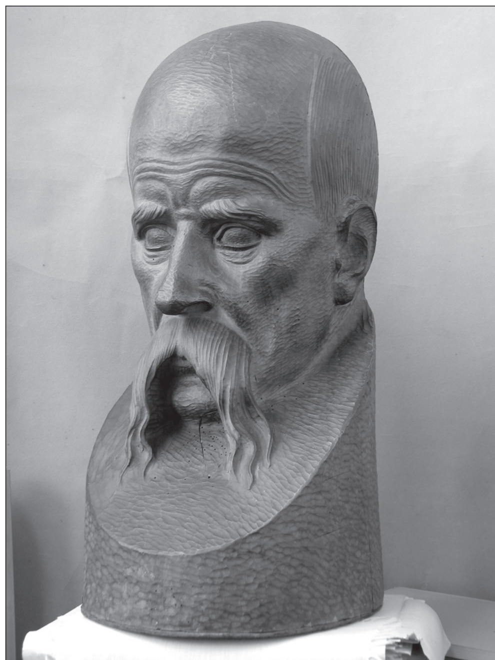


Іл. 23. Я. Тишинський. Тарас Шевченко. 1909. Гіпс тон



Іл. 24. О. Архипенко. Тарас Шевченко.1930-ті рр.

[4] «Портрет Тараса Шевченка». 1904. Папір, пастель. 42,5х30. НМЛ-19276 / Гн-1872 (вписано 23.IX.1920 як надходження зі збірки о. В. Садовського з Перемишля).



Іл. 25. М. Черешньовський. Тарас Шевченко. 1942. Дерево, різьба

Іл. 26. Т. Билевський. «Тарас Григорьєвич Шевченко» (ювілейна плакета). 1921. Бронза

вича до Києва 1903 р., здійснити яку допомогло НТШ. Очевидно, якраз перебування па землі, по якій ступав Тарас Шевченко, було тим стимулом, що спонукав Панькевича зробити власну інтерпретацію відомого портрета.

Й цікава річ: як середньовічні українські малярі, безліч разів повторюючи один іконографічний мотив, щоразу творили неповторні за звучанням образи, так у нашому випадку і Ю. Панькевич, майже не відступаючи від композиційної схеми олійної картини І. Рєпіна (а властиво — згаданої фотографії М. Досса), надає своїй роботі нового забарвлення. Шевченко у його трактуванні сповнений особливої внутрішньої нескореності, вулканічної сили духа; здається, ніби Панькевич, малюючи портрет, чув заклични слова: «Борітеся — поборете...». В результаті маємо нині промовистий приклад справжнього монументалізму художнього образу, без уваги па незначні фізичні розміри твору, а разом із тим — добрий зразок розуміння художником історичної масштабності феномена Тараса Шевченка. Згодом, 1923 р., Панькевич повторив цей же образ і в більшій олійній картині (Іл. 13)[5].

Подібно трактовані й інші «шевченківські» твори Ю. Панькевича, серед яких слід згадати такі, як «Т. Шевченко після повернення із заслання» (1904; за фотографією, яку зробив у серпні 1959 р. в Києві І. Гудовський), «Т. Шевченко на тлі Дніпра» (1922). Ще один штрих нашої теми окреслює невелика олійна картина Ю. Панькевича (тепер — в НМЛ), яка є своєрідною копією-інтерпретацією Шевченкової акварелі «Острів Чекан-Арал» (оригінал 1849 р. — у Харківському художньому музеї).

Поетична творчість Тараса Шевченка стала джерелом творчої інспірації для відомого художника Антона Манастирського (1878—1969) — у його картинах за мотивами «Тополі» («У ворожки»[6] (Іл. 14) й «По діброві вітер виє», 1910), «Катерини» («Катерина»[7], 1913), «Перебенді» («Перебендя», 1961). Він був автором і портрета Т. Шевченка (1912). Свідченням роботи над Шевченківською тематикою й Олекси Новаківського (1872—1935) є його картина «Марія» (варіанти 1914 та 1924 рр.), навіяна однойменною поемою Кобзаря, як і малярський ескіз невеликого твору з погрудним зображенням самого Т. Шевченка (Іл. 15), а також численні рисунки 1917 р., серед яких привертають увагу начерки, що в них худож-

[5] Тепер зберігається у фондах Історичного музею у Львові.

[6] «У ворожки». П., о. 44х77 (сигнатура внизу зліва: «Тополя» А. Манастирский). НМЛ-32954 / Ж-565 (31. XII.1945 — «закупно Музею у мистців Львова через Ізокомбінат — гляди протокол Комісії, 436; ціна — 7.700»).

[7] «Катерина». П., о. 40х56 (в паспарту). НМЛ-36441 / Ж-881.

ник втілює своє бачення пам'ятника великому народному поетові[8].

Кожен із художників має власне розуміння Т. Шевченка, і на сприйнятті ними творчої спадщини й особистості Кобзаря неминуче відбиваються й соціально-історичні умови часу, як те бачимо у картинах Осипа Куриласа (1870—1951) «Шевченко малює», а особливо — «Дивлюсь, аж світає... (Портрет Т. Шевченка)» (1918; НМЛ)[9]. Аби правильно розкрити її ідейний задум, неможливо обійтися без дати створення. Тогочасні події всесвітньо-історичного значення втягнули у свій вир й Україну. Понадчасова вселюдська сутність Шевченкового генія давала змогу ніби бачити його серед учасників тих бурхливих подій, відчути закличні ритми його музи у всеосяжному прагненні до суспільно-політичного оновлення, до того, аби почати новий день нашої історії. Тільки пам'ятаючи це, належним чином зрозуміємо своєрідну життєствердно-оптимістичну інтонацію образу Шевченка зі словами вгорі: «Дивлюсь, аж світає...».

Мабуть, невипадково О. Курилас при створенні цієї картини певною мірою враховував народне розуміння і сприйняття образу поета. І не лише в ідейно-змістовому аспекті, але передовсім у зовнішньо-візуальних обрисах, коли Шевченко зображується у великому кожусі й смушковій шапці — як він постає з прижиттєвої фотографії Г. Деньєра 1859 р. та більше відомих, пізніших малярського (виконаного за згаданою світлиною) й двох офортних автопортретів. Тож не дивно, що саме вони нерідко були першовзорами не лише для відомих митців, але й для непрофесійних та народних малярів — авторів дуже цікавої ділянки в образотворчій Шевченкіані. Кілька мистецько-вартісних її зразків достойно поповнили собою колекцію творів на шевченківську тематику у НМЛ.

Серед них особливо вартий уваги малярський портрет кінця XIX — поч. XX ст., виконаний невстановленим автором, очевидно, за якоюсь реплікою Шевченкового офортного автопортре-

Іл. 27-а,б. Ю.Гундерт. «Січова пам'ятка» (медаль товариства «Січ»). [1907]. Бронза

та 1860 р. (основа якого — фотографія з 1858 р.), де поет зображений з великою бородою, яку він запустив за час подорожі з місць його солдатчини до Петербурга (Іл. 16). Якщо навіть невідомий нам непрофесійний, але досить вправний маляр щось втратив із зовнішньої подібності Тараса Шевченка, він надолужив це щирою безпосередністю образу, своєрідною вишуканістю колориту, обмеженого стриманою розробкою неширокої колірної гами[10].

[8] Зберігаються в родині Новаківських.

[9] «Дивлюсь, аж світає...». 1918. П., ол. 119x93 (Внизу справа — сигнатура: «Станіславів 19/XII 918 О. Курилас»). НМЛ-32946 / Ж-562 (12.XII.1945 — зі старих фондів).

[10] Н.х. Портрет Тараса Шевченка (з бородою). Кін. XIX — поч. XX ст. П., о. 74x52,5. З Ярославщини-? НМЛ-18447 / Ж-124 (від о. Т. Ярка — 18.II.1920: [о. Теодор Ярка (нар. 1886 р.) душпастирював у Пере-

Іл. 28-а,б. «Т.Г. Шевченко. 1814—1861» (пам'ятна медаль в кабінетному обрамленні). Ост. чверть XIX ст. Метал, литво

Неповторний чар народної поетики властивий також різьбленому в дереві погруддю (Іл. 17), що його виконав майстер з с. Колиндяни на Тернопільщині Дмитро Білинський (1874—1941)[11], а ще більше — своєрідному декоративно-меморіальному керамічному глекові у формі портретного погруддя Т. Шевченка (Іл. 18). Можливо, ми сьогодні не згодилися б уже з самим задумом подібного виробу, але анонімний для нас майстер з притаманною народному мистецтву переконливістю відтворює риси, дорогі кожному іще з дитячих літ. Деякі стилістичні особливості цього портрета свідчать, що він міг бути виготовлений у львівській майстерні керамічних виробів, яка носила назву «Око» і якою керував Сергій Литвиненко (1899—1964) — автор надгробка на могилі Івана Франка. Під його проводом у майстерні перед Другою світовою війною працювали й народні, і професійні митці, продукуючи не тільки речі декоративно-ужиткового призначення, але й виготовляючи певні тиражі популярної у громадськості предмети круглої пластики, серед яких, приміром, був і невеликий бюст Т. Шевченка авторства знаного пізніше скульптора, народного художника України Якова Чайки (1918—1995).

Один із піонерів новітньої львівської скульптури Сергій Литвиненко працював і над увічненням образу Шевченка, прикладом чого є створене 1925 року погруддя молодого поета[12] (Іл. 19). У збірках НМЛ воно є одним із ряду скульптурних зображень Т. Шевченка, поряд з монументальною настінною плакетою-барельєфом (1911, гіпс; (Іл. 20)) та невеликим овальним рельєфом (1911; тиражований у теракоті на фабриці І. Левинського; (Іл. 21)), що їх виконав Михайло Гаврилко (1882—1919)[13], з невеличким композиційним поясним портретом роботи Михайла Бринського (1883—1957), бюстом рано померлого у Варшаві цікавого, але несправедливо призабутого Володими-

миській єпархії, на Ярославщині; 1920 року був парохом у с. Боратині].

[11] Тарас Шевченко (погруддя). Поч. XX ст. Дерево (липа). 28x13,5x12 (на тильній стороні — два написи олівцем: «Дмитро Білінский Колиндяни»). З с. Колиндяни, пов. Чортків. НМЛ-34350 / НМД-615 (впис — 30.VI.1948 — зі збірки гімназії ССВ-465).

[12] Тарас Шевченко в молодості. 1930-ті рр.(?) Гіпс тон. 55,5x40x28. НМЛ-31537 / С-720 (12.IV.1940 — закупно Облвідділу мистецтв — 1000 руб.).

[13] Тарас Шевченко (погруддя). 1905. Гіпс (барельєф; справа внизу — підпис: «М. Гаврилко»). НМЛ-40757 / Сн-32. 60,5x41x12,5. (Закупочний акт № 29 — березень 1962 р.; акт пр. 17 — 4.III.62; ціна — 100 крб.). Тарас Шевченко (овал). 1911. Теракота. 23,5x17,5x2,5 (зліва внизу — підпис і дата: «М. Гаврилко / 8.II.1911»). На звороті — штамп фабрики: «И. Левиньский / Львів». НМЛ-18649 / Дф-251 (Товариство Жіноча громада / Львів).

ра Побулавця (1898—1929)[14] чи розмноженою на львівській фабриці Івана Левинського (1851—1919) у теракотових копіях плакетою Михайла Паращука (1878—1963; (Іл. 22))[15], яка відома й у бронзових відливах.

На стилістиці бюста Т. Шевченка, що його на замовлення блаженного о. архімандрита Климентія Шептицького 1909 р. виконав у Львові Ярослав Тишинський (1883—1930)[16], наочно проступає його інтерес до виражальних засобів новітнього європейського мистецтва, яке він мав нагоду пізнати під час свого навчання в Академії Жюльєн у Парижі (Іл. 23). В широкий діапазон ідейно-естетичних платформ перших десятиліть XX ст. і напрямів їх формально-пластичної реалізації органічно вписуються й портретні зображення Великого Кобзаря, які створили Олександр Архипенко (1887—1964). Виконаний ним композиційний портрет «Т. Шевченко-пророк» (Іл. 24), що його скульптор у 1930-х рр. подарував до Музею НТШ, було знищено у післявоєнні роки (про контакти О. Архипенка з мистецьким середовищем Львова й історію надходження сюди його творів, і вказаного портрета зокрема, йдеться в окремих публікаціях [18; 19] автора цих рядків) та Михайло Черешньовський (1911—1994)[17] (Іл. 25).

Цікавою, хоч і малознаною для ширшого кола фахівців і поціновувачів прекрасного пам'яткою у збірках НМЛ є невелика прямокутна бронзова плакета, на площині якої закомпоновані зображення хати батьків Шевченка, його портрети у юнацькому віці й наприкінці життя, прикутий за ногу в'язень у казематі, та надмогильний хрест — перший пам'ятник на могилі Кобзаря (Іл. 26). Автором цієї майстерно виготовленої до 60-ліття з часу смерті Т. Шевченка плакети був уродженець Києва Тадей Билевський (1866—1939)[18].

Іл. 29. Відзнака на 35-ліття від смерті Т. Шевченка. 1896. Білий метал, гравіювання

Іл. 30. Портрет Тараса Шевченка на тлі Святоюрського ансамблю (поштівка) 1898 (?). Видання Салону малярів польських у Кракові

Цю плакету (як і згадану роботу М. Паращука) можна розглядати своєрідним містком-переходом від станкової скульптури до шевченківської теми у малій пластиці й фалеристиці. Тут сьогодні нараховуються вже не одиниці, а сотні

[14] Тарас Шевченко («Заповідник»). 1920-ті рр. Гіпс тон. 78x26x39. З Музею НТШ (НТШ-20652 — від мистецького гуртка «Спокій»).

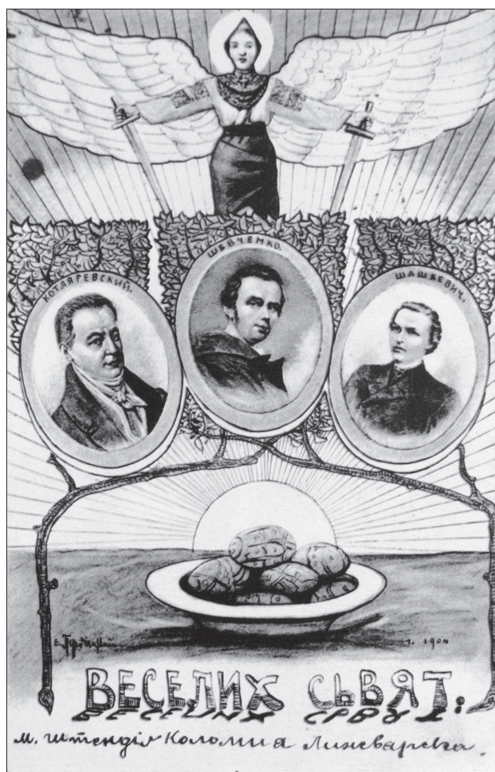
[15] Тарас Шевченко (плакета; виготовлено на фабриці І. Левинського — Львів). 1905. Теракота. 27,6x23,2x3,5. НМЛ-43955 / Сн-41 (2.II.1971 — внесено в КВ згідно з переобліком фондів — а.в.№ 6 від 11-?.II.1971).

[16] Тарас Шевченко. 1909. Гіпс тон. 69x58x39 (Сигнатура зліва внизу: «Тишинський 909»). НМЛ-32887 / С-724 (23.XI.1945 — зі старих фондів).

[17] Дерево, різьба. 59x27x28. Власність п. Лесі Крип'якевич.

[18] Мистецьку освіту скульптора Т. Билевський здобув у майстерні В.`Герсона у Варшавській Академії мистецтв, був учасником виставок у Польщі й Росії. Водночас зробив і військову кар'єру: став генералом спочатку російської, а згодом — польської армій.

Іл. 31. Поштівка шевченківської тематики. 1900. Літографія А. Андрейчина (видавець — Є. Спожарський, Львів)



Іл. 32. Великодня вітальна поштівка. 1904. (Автор малюнка — Є. Турбацький)

різного характеру й призначення медалей, жетонів, нагрудних значків, багато з яких з'явилися ще на початку XX ст. у Львові й відзначаються розмаїттям образних рішень, технічними прийомами чи фаховим рівнем виконання і, поза всяким сумнівом, потребують уважнішого вивчення, що підтверджується, зокрема, й результативною працею В. Яцюка у відповідній сфері колекціонерства [27, с. 118—126]. Те ж саме можна сказати і стосовно обширної тогочасної львівської філокартії [26]. У зв'язку з цим доречно згадати про дві виставки, що свого часу відбулися в стінах Національного музею у Львові: «Філокартична Шевченкіана: 500 давніх листівок з колекції В. Яцюка (м. Київ)» (1994 р.; вул. Драгоманова, 42) і «Карби Шевченкової слави: Шевченкіана з фондів Національного музею у Львові; Твори дрібної пластики з колекції Володимира Яцюка (Київ)» (березень — квітень 1996 р.; вул. Драгоманова, 42)[19].

За груповою фотографією Тараса Шевченка з чотирма приятелями (серед них — Василь Лазаревський і Григорій Честахівський), яку виконав у Петербурзі Г. Деньєр 1859 р., невдовзі у фірмі Ф. Брокгауза в Лейпцигу створили сталеритний півфігурний портрет самого лише Т. Шевченка (його зображення виокремлено зі згаданого фото), який набув широкої популярності внаслідок його появи у виданнях поетичних творів Кобзаря, починаючи уже від 1863 року.

Очевидно, саме цей візуальний образ став першовзором для багатьох авторів зображень Шевченка на цілому ряді присвячених йому металевих пам'ятних медалей, плакет, відзнак різних типологічних форм (що, — в ширшому розумінні, — випускалися на відзначення суспільно-значимих подій, видатних особистостей, знаменних ювілеїв), а від кінця XIX ст. — і на численних листівках (поштових картках), як також і на тканинних або ж паперових стрічках із зображенням відповідної особистості, з наведенням принагідних дат й імен.

Усі згадані предмети, покликані продемонструвати вияв пошани до особистості чи події, що стали першопричиною їх появи і були призначені для закріплення на одязі, узагальнено називався «відзнаками» (у нашому конкретному випадку — «Шевченківськими відзнаками»).

Один із подібних різновидів дрібної пластики, — чи фалеристичних знаків в тому числі, — представляє рельєфний портрет Кобзаря й на аверсі так званої «Січової пам'ятки» (Іл. 27-а,-б). Навряд чи можна сумніватися у рації Д. Малахівського (Я. Дашкевича) та В. Яцюка, коли вони у згадуваних тут публікаціях вважають аверсом якраз «портретну» сторону медалі. Щоправда, Орест Круковський та Степан Пахолко при репродукуванні цієї медалі стверджують [9, с. 13], що її аверсом є та

[19] Куратором обох вказаних виставок був автор цієї статті.

сторона, де зображено символ Русько-української радикальної партії: восьмикутну зірку, на тлі якої — дві руки, що тримають серп, а на основі діагональних променів цієї зорі — відповідна абревіатура «Р.У.Р.П.».

Висловлено припущення, що автором проекту рельєфного зображення Т.Шевченка на цій відзнаці був Михайло Паращук [10, с. 43], і цю думку поділяють й автори видання «Українська фалеристика» [9, с. 13]. Але ті з відомих на сьогодні пам'яток малої скульптурної пластики, які безсумнівно виконані Паращуком, дають підстави для сумніву щодо його авторства (окрім усього, на нижній частині зображення є підпис «Ю.Гундерт», який вважають сигнатурою гравера). Передусім про це свідчить невисокий рівень майстерності виконання поетового погруддя на цій медалі (зокрема — рисунка й «посадки» очей, фактури хутра смушкової шапки й вилог коміра на кожусі тощо). Натомість поширені свого часу плакети шевченківської тематики, автором яких безсумнівно був Паращук, відзначаються тонкими нюансами в моделюванні форми та ювелірною точністю в опрацюванні навіть і дрібних деталей зображення, а передусім — і психологічною виразністю образу Великого Кобзаря.

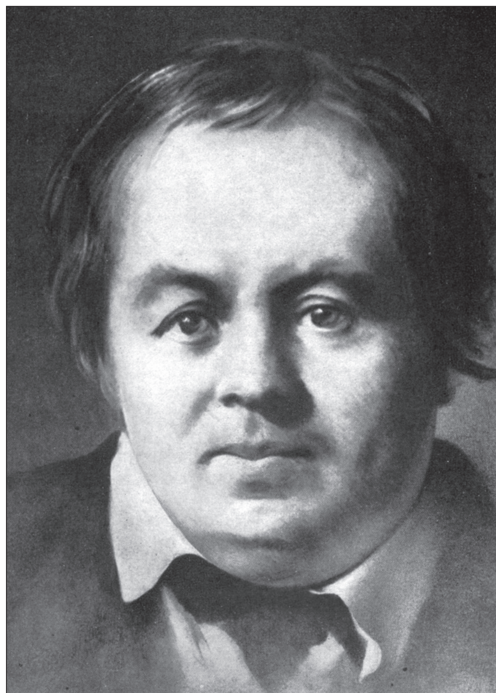
Принагідно слід відзначити, що якраз подібне зображення Т. Шевченка стало однією з домінант у масиві його іконографії. Характерно також, що якраз воно з'явилося на першій пам'ятній медалі, виготовленій вже у рік його смерті [24]. Ймовірно, що цю срібну медаль (її промір — 38,5 мм, товщина — 2 мм) викарбували на Монетному Дворі у Петербурзі, за моделлю зі свинцю, яка згадується в другому томі виданого 1903 р. в Чернігові «Каталога Музею української старовини В.В. Тарновського», і яку В. Яцюк пов'язав зі згаданою медаллю. Увесь наклад одразу ж було конфісковано російсько-імперською владою. Тоді вдалося зберегти лише два примірники медалі, один з яких задля гарантії її збереження вивезли за кордон. Було висловлено припущення, що цей врятований примірник медалі міг опинитися в Галичині [24].

Опосередковано підтверджує таке припущення іконографічно споріднена із нею мистецьки вартісна пам'ятка, що збереглася саме у Львові, й дату-

Іл. 33. О. Сорохтей. «Тарас Шевченко дивиться на нас». 1922. Рисунок (туш)

Іл. 34-а,б. Т. Шевченко (?). Судня рада (олійна картина та однойменний офорт)

Іл. 35. Т. Шевченко. «Се мій батько». 1830 (?). Папір, туш (перо і пензель)



Іл. 36. Т. Шевченко. Портрет А. Кадницького. 1858 (?). Полотно, олія

вати її можна принаймні кінцем 1880-х років. Йдеться про подібну (але односторонню) пам'ятну медаль, вмонтовану в пишне еклектичне кабінетно-настільне обрамлення з відкидною ніжкою (для встановлення на столі; (Іл. 28-а,-б)). Про перші епізоди історії цього професійно досконалого витвору малої пластики промовляє дарчий напис на його звороті: «Дорогому приятелеви / Уляну Сельскому / на спомин / від / Василя Лукича / 12 марця / 1890»[20]. В. Яцюк оприлюднив інформацію про наявність ще одного примірника такої односторонньої медалі, — у Шевченківському Національному заповіднику в Каневі [24].

Наявність щойно вказаного дарчого напису з датою дає змогу дещо підкоригувати відомості про першу відому на сьогодні шевченківську відзнаку, виготовлену на західноукраїнських землях у форматі металевої дрібної пластики. Такою тепер слід вважати не випущену 1896 р., в пам'ять 35-ліття від смерті Тараса Шевченка, срібну відзнаку (Іл. 29), що має вигляд восьмикутної зірки з монограмою «ТШ» і датою «XXXV» — на аверсі, й написом «На спомин / Т.Г. Шевченко. / 1861—1896» — на реверсі (зберігається у колекції Національного музею Т. Шевченка у Києві). В. Яцюк припускає, що випуск цієї відзнаки ініціювала Русько-українська радикальна партія, що мала своїм символом подібну зірку, на тлі якої — дві руки, що у потиску тримають серп.

Що стосується зображень Шевченка на пам'ятних медалях і плакетах, то і для їх авторів іконографічними першовзорами нерідко були відповідні прижиттєві фотографії Кобзаря, розтиражовані згодом їх відтвореннями на численних поштових листівках та виконаними на їх підставі графічними творами. Так, за груповою фотографією Кобзаря з чотирма його приятелями (виконаною 1859 р. у Петербурзі Г. Деньєром) у німецькій фірмі Фрідріха-Арнольда Брокгауза з'явився графічний (сталерит) півфігурний портрет самого лише Т. Шевченка, який став широковідомим, оскільки ним оздоблювали різні видання його поетичних творів, починаючи уже від 1883 року.

Прихильність не лише митців-пластиків, але й видавців масових накладів друкованої продукції в Галичині саме до цього, спопуляризованого візуального зображення Т. Шевченка, підтверджує, як уже ми вказували, й цілий ряд поштівок зі саме таким варіантом його образу. Похідними від десяти відомих прижиттєвих його фотографій сприймають-

[20] Метал, литво. 6,7x6,8/товщина-0,3 (медаль); 11,6x8,6 (овальна основа під медаллю); обрамлення — 21,5x14x3,7.

ся багато які з відомих сьогодні найдавніших малярських, графічних чи об'ємно-пластичних його зображень, починаючи від 1860-х рр. — і до перших десятиліть XX століття. Їх автори-художники переважно взорувалися на фотокопії й поліграфічно виконані репродукції з якоїсь зі згаданих прижиттєвих фотографій, або ж на давні естампи (здебільшого — літографії). А підставою для виконання цих давніх гравюр були, переважно, якраз якась зі згаданих фотографій, або ж — графічні автопортрети самого Тараса Шевченка, в тому числі — й офорти, створені ним уже в Петербурзі, після років солдатської неволі.

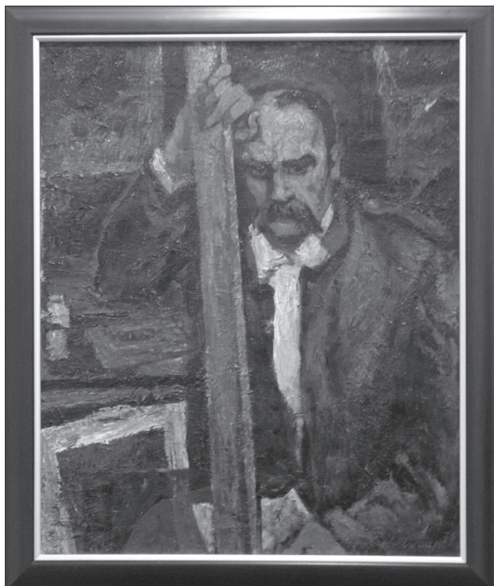
Вперше на поштових картках шевченківська тематика зафіксована у Галичині на зламі XIX—XX ст., і це не випадковість. Адже якраз в імперії Габсбургів було на практиці введено в офіційний поштовий обіг такі картки, перша з яких з'явилася 1 жовтня 1869 року. Зображальні мотиви на листівках розпочали друкувати 1870 р. у Франції й Німеччині (спочатку — однотонні, згодом — і різнобарвні, т. зв. хромолітографії). Масив поштових карток, на яких зображально-образні сюжети пов'язані з шевченківською тематикою, обраховується на сьогодні кільканадцятьма сотнями одиниць: принаймні у такі цифрові параметри вкладав цей розділ своєї колекції Володимир Яцюк, й значиміша частина їх стала відомою завдяки фундаментальній публікації згаданого колекціонера [26]. Принагідно можна згадати, що найвартісніші зразки цієї збірки експонувалися 1994 р. якраз в НМЛ, на виставці «Філокартична Шевченкіана: 500 давніх листівок з колекції Володимира Яцюка». Нерідко на поштівках якийсь із варіантів портретного зображення Тараса Шевченка поєднується з іншими компонентами візуального ряду, у зв'язку з чим, — за словами В. Яцюка, — «залежно від змінюваності цих елементів, нюансується і сфера змісту портретного образу, його метафорика» [26, с. 13].

Отож, у вказаний період «Салон малярів польських» у Кракові випускав у світ серію із 10 поштівок, в зображальний ряд кожної з яких було включено монохромне зображення котрогось із польських політичних та культурних діячів. У їх число потрапив і Тарас Шевченко, для чого використали уже згаданий сталеритний портрет з фірми Брокгауза. Архітектурно-видовим тлом для виокремленого портрета став поетично потрактований сутінковий (з повним місяцем на призахідному небі) Святоюрський ансамбль у Львові (Іл. 30). За поштовим штемпелем на адресному боці листівки опосередковано її можна датувати 1898 роком [26, с. 12].

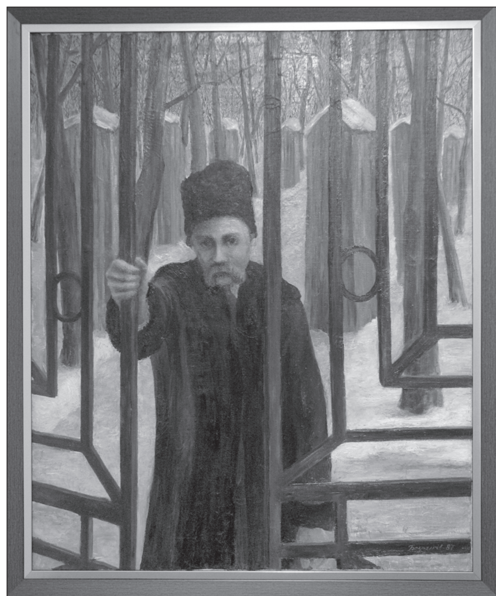
Іл. 37. Т. Шевченко. Автопортрет. 1848. Папір, сепія

Іл. 38. В. Патик. «Реве та стогне Дніпр широкий...». Полотно, олія

Характерно, що той же портретний образ присутній ще на кількох поштівках, виданих дещо пізніше у Кракові (зокрема, й тим же «Салоном малярів польських»), як і в Станіславові, Коломиї. На згаданий сталерит взорувався й А. Андрейчин, укладаючи свою ілюстративну композицію для поштової картки, виданої Є. Спожарським у Львові



Іл. 39. Довбошинський Д. Тарас Шевченко. Полотно, олія



Іл. 40. Р. Безпалків. Тарас Шевченко виходить із Літнього саду. Полотно, олія

1900 року (Іл. 31). Вона, мабуть, є першою різнобарвною листівкою шевченківської тематики, поєднуючи на собі й мотиви батьківської хати великого поета, першого пам'ятника-хреста на його могилі, як також — семантично промовистих доповнень, у вигляді українського народного орнаменту, квітів і лаврового віття.

Значною мірою через поштівки став упізнаваним ще один образ Шевченка як сповненого оптимізму і творчого завзяття юнака — за його мистецьки довершеним автопортретом 1840 р., що його можна назвати квінтесенцією його розуміння творчо-естетичної програми романтизму. Прикладом до сказаного є видані у Львові поштові картки авторства авторства Євгена Турбацького (1904; (Іл. 32)) та О. Островського (1907).

Не обходили увагою Шевченківської тематики й відомі художники-графіки. До кращих творів видатного митця Олени Кульчицької (1877—1967) належать лінорити «Шевченко-вчитель» та «Катерина», а портрет Т. Шевченка (1920, дереворит) із циклу «Українські письменники» відзначається тонким розумінням специфіки графічних засобів вислову, точним суголоссям образного ладу самого зображення і текстового компоненту гравюри. Відповідно до особливостей власної мистецької індивідуальності, іншими прийомами орудує у своїх ліноритах «Катерина» і «Т. Шевченко» з подібного ж циклу Петро Обаль (1900—1987). Неможливо сплутати з роботами інших художників ілюстрації Осипа Сорохтея (1890—1941) до вірша «Пророк» (1931) й поеми «Гайдамаки» (1937), а особливо виконаний тушшю його ж рисунок «Т. Шевченко дивиться на нас…» (1922; (Іл. 33))[21], як також і рисунок Льва Геца (1896—1971) «Тарас Шевченко (У промені Божественного сяйва)» (1915).

Поява значної кількості ілюстрацій до творів Тараса Шевченка або за їх мотивами безпосередньо пов'язана не лише з формуванням у Львові в перші десятиріччя XX ст. цілої плеяди видатних художників, але й із загальною активізацією книговидавничої діяльності на західноукраїнських землях у той знаменний для нашої культури період. Одним із каталізаторів цього книговидавничого розквіту було також Наукове Товариство ім. Т. Шевченка. То й не дивно, що на Шевченківській виставці 1920 р. в НМЛ численні книги (не лише львівських видавництв) займали таке помітне місце.

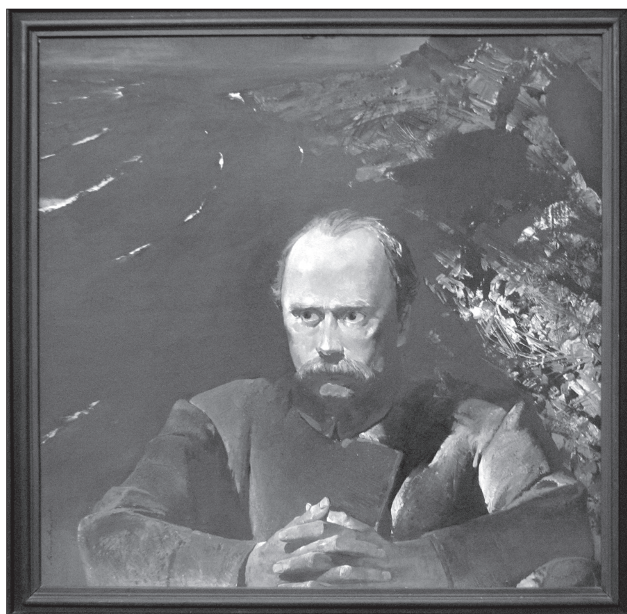
Проте з особливим трепетом підходили тодішні відвідувачі музею до кількох експонатів, серед яких були посмертна маска Т. Шевченка, 1895 р. передана до нещодавно заснованого Музею НТШ зі збірки Василя Тарновського-молодшого в Чернігові, але передовсім — простенька дерев'яна

[21] «Шевченко дивиться на нас». 1927. Папір туш. 19,3x15. НМЛ-47265 / Гн-1766 (вписано 8.ІІ.1972, як закуп від пані Сорохтей М.П.).

ручка з металевим пером, якою писав великий Кобзар. Ця реліквія теж була подарована ним же до Львова, й перебувала у будинку львівської «Просвіти», де тоді тимчасово містилося й НТШ, разом зі своїм музеєм. Коли ж 1898 р. Товариство перенесло свою канцелярію до набутого уже власного дому на теперішній вул. В. Винниченка (№ 24), то перо Кобзаря залишалося ще в «Просвіті» [8, с. 44], звідки згодом його передали до Національного Музею.

Тому ж таки Музеєві НТШ належала й картина «Судня рада» [22], що її доставив із Києва д. Кричевський, і яку приписували пензлеві самого Т. Шевченка (Іл. 34-а,-б). Шевченкознавці донедавна не знали її нинішнього місцезнаходження й змушені були робити про неї висновки з публікації О. Новицького у п'ятому числі «Глобуса» за 1928 рік. Тоді цей відомий дослідник мистецької спадщини Кобзаря висловив думку, що це — власноручна акварель Т. Шевченка, яка мала б бути першовзором для широкознаного офорта. Так атрибутуючи її, О. Новицький опирався лише на фоторепродукцію, чим і пояснюється його помилка у визначенні техніки виконання. Що це була помилка свідчить сам твір, який нині зберігається у НМЛ, куди перейшов із Музею НТШ разом із більшістю його шевченківських пам'яток.

Видатний шевченкознавець Володимир Яцюк (1946—2012) у статті «Таємниця «Судньої ради» [23] переконливо аргументує думку про наявність у малярському доробку Т. Шевченка картини «Судня рада» («Се діло треба розжувати»), що передувала появі однойменного офорта з циклу «Живописна Україна». І справді, навряд чи хтось інший, повторюючи на полотні олійними фарбами композицію «Судньої ради», взяту з офорта, відтворював би її у дзеркальному щодо нього повороті. А саме такою бачимо її не лише на «львівській» картині, але і в подібній роботі, що тепер зберігається у Чернігівському художньому музеї, й обстеження якої провів В. Яцюк. Найімовірніше, що обидві малярські композиції виконані ще десь у другій половині XIX ст. і є копіями з Шевченкової картини, доля якої нам сьогодні невідома.

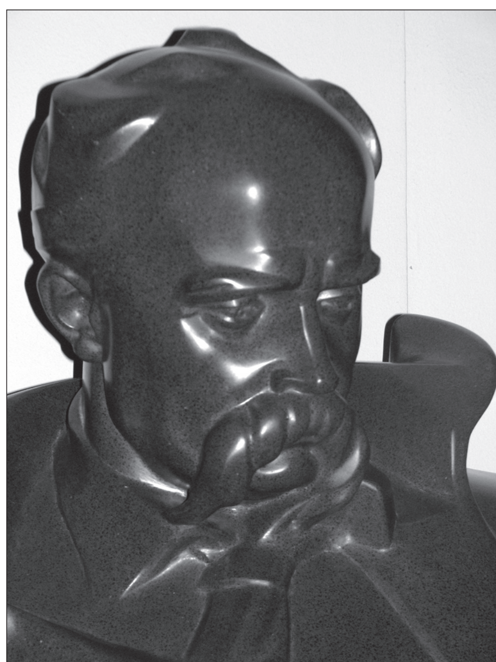


Іл. 41. Л. Медвідь. Тарас Шевченко на Кос-Аралі. Полотно, олія

Щодо монохромного колориту «чернігівської» картини, за яким можна б вважати її реплікою гравюри невідомого художника, то і львівська «Судня рада» відзначається нешироким набором фарб, вжитих при її виконанні. Проте колористичне рішення цієї композиції аж ніяк не можна вважати бідним. Обмежену кількість кольорів компенсує їх багата тональна розробка, а це якраз та особливість, що її спостерігаємо у ряді олійних картин Шевченка. Та й у своїх численних сепіях він умів видобути з одного кольору широку тональну градацію. Стосовно ж «Судньої ради» зі Львова, то слід відзначити також своєрідну світлоносність її фарбового шару, що пояснюється просвічуванням ясного грунту через легкі мазки тонко покладеної негустої фарби. У цьому й одна з причин визначення О. Новицьким картини як акварелі. Остаточна констатація техніки виконання цього варіанта «Судньої ради» не знімає з порядку денного дослідників образотворчості спадщини Т. Шевченка розв'язання проблеми авторства, часу й місця появи картини на світ, різних аспектів її взаємозв'язку з офортом із циклу «Живописна Україна» та з аналогічною композицією з Чернігова.

Але найбільшою гордістю Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького у його колекції Шевченкіани тепер є мистецькі твори, що вийшли з рук самого Тараса Шевченка. І коли ди-

[22] Н.х. (Тарас Шевченко-?). Судня рада. Сер. XIX ст. П., о. 47x50,5. НМЛ-34790 / Ж-1803 (вписано 16.X.1948 — зі збірок НТШ-28167).



Іл. 42-а,б. Я. Чайка. Тарас Шевченко. 1983. Штучний камінь

вишся на них, щоразу викликає подив загадкова властивість генія: здатність навіть у невеликий малюнок вкласти таку силу естетичного виразу, такий незгасний жар душі, що й нині, понад двісті літ після його створення, він не перестає зігрівати глядача своїм теплом.

Того ж 1920 р. центральним експонатом виставки в Українському Національному музеї у Львові був виконаний тушшю (пером і пензлем) рисунок із написом «Се мій батько» (Іл. 35), автором якого організатори виставки з упевненістю беззастережно назвали Тараса Шевченка [5, с. 5]. В грудні 1917 р., у Вільно, рисунок цей, — для передачі його Митрополиту Андреєві Шептицькому (а через його руки — для Національного музею у Львові), — вручив львівському священикові Осипові Боцяну Янка Луцкевич. Саме він перед тим і виявив його в якійсь маленькій крамничці (за його словами: «Я найшов його у тутешнього жидка-тютюнника в кутку на стіні і за марний гріш купив») [5, с. 6]. Побутує також думка, що він, можливо, міг знаходитися у Вільно, в збірці Олександра Єльського (?). У вміщеній в каталозі виставки статті О. Боцян логічно й переконливо доводить, що й рисунок, і напис під ним зроблені рукою Т. Шевченка у 1830 р., що зображений тут селянин — дійсно його батько, натомість згаданий у монографії О. Новицького «Тарас Шевченко як маляр» рисунок бородатого чоловіка [12], очевидно, слід вважати зображенням Шевченкового діда Івана.

Щоправда, в сучасному шевченкознавстві рисунок «Се мій батько» схильні зараховувати до сумнівних творів Шевченка, а вже напис під ним вважають зробленим цілком іншою рукою, посилаючись на здійснену кимось і колись графологічну експертизу (до того ж — не на підставі оригіналу, а лише за фоторепродукцією з цього рисунка). Напевно, серед Шевченкових (особливо пізніших) автографів можна знайти й такі *варіанти написання окремих букв*, що не будуть цілковито збігатися з тими, що є у зробленому 1830 р. п'ятнадцятилітнім Тарасом написі «Се мій батько». Але досить порівняти цей напис із автографом хоч би поезії «Сон» («Гори мої високії») з «Малої книжки», аби подібні сумніви зникли.

Декому здавалися зовсім «не-українськими» смугасті шаровари, одначе дослідник Шевченкової творчості В. Яцюк спостеріг цю та інші паралелі в рисунку й офорті «Знахар» [25, с. 22—29]. Крім того, сам характер образу в цьому першому з відомих нині рисунків Шевченка — і селянських типажів, приміром, в офортах «Судня рада», «Старости», а ще й підготовчих начерках до них, спосіб зображення тут і там одягу й аналогії в його подробицях, в самій постановці фігури видаються кращим аргументом на користь авторства Тараса Шевченка. Та найбільше переконує притаманна мистецьким творам Шевченка (і наявна тут) глибока проникливість, що особливо дається відчути саме в образах селян? Тим більше западає вона в душу при погляді на цей рисунок, на це сумне і мудре, внутрішньо інтелігентне лице

людини, про яку знаємо лише, що «Григорій був середнього зросту, 5 вершків і 2 аршини, охайний із себе, темно-русий, бідовий».

На час виконання малюнка уже п'ять літ не було на світі батька, але Тарас, — мабуть, зі спільних чумацьких мандрів, — пам'ятав його саме таким: зажуреним постійною нуждою, зі складеними перед собою руками, кисті яких напівзаховані в рукави, з батіжком, що висить на лівій руці. Зрештою, незважаючи на сумніви новітньої академічної науки, рисунок «Се мій батько» від часу його першої аргументованої атрибуційної публікації у каталозі Шевченківської виставки 1920 року незмінно, й пізніше, уже в Львівському музеї українського мистецтва — й дотепер, ніколи не переставали вважати автентичним твором Тараса Шевченка.

До того ж восени 2002 р. з ініціативи автора цих рядків у Львівському науково-дослідному Інституті судової експертизи була проведена графологічна експертиза напису під рисунком «Се мій батько» й вона однозначно підтвердила, що вказаний напис зробив сам Т. Шевченко[23]. Однак згадані сумніви академічної науки залишаються непохитними: в опублікованому вже 2006 року сьомому томі нового видання Повного зібрання творів Тараса Шевченка автори коментаря до рисунка «Се мій батько» з дивним завзяттям продовжують заперечувати авторство Т. Шевченка [22].

Малюнок свідчить про досить вправне орудування пером і пензлем, про вміння по-ювелірному тонко промоделювати нарисоване обличчя, не кажучи вже про вдало відтворений психологічний стан. Очевидно, хоч би й нечисленні уроки у віленського художника Яна Рустема (1762—1835) дали правильний напрям для розвитку природного дару юного Тараса Шевченка. Водночас деяку приземкуватість чи «вкороченість» пропорцій людського тіла можна пояснювати не лише недостатньою ще майстерністю юного художника. Ця риса простежується у багатьох селянських персонажів і в його подальшій творчості. Отже, це одна із засад поетики Шевченка-художника у його побутових та жанрово-історичних композиціях. Саме у них найвідчутніше проступає винесене Шевченком з рідного селянського середовища народне розуміння естетичного ідеалу, вплив на його мистецтво образотворчого фольклору.

Особливу щирість інтонації, духовну чистоту й душевну розкритість до світу вкладав Шевченком і в створені ним портрети. Людина з її кращими морально-етичними вартостями завжди залишалася для нього найвищою метою усіх творчих зусиль. Два виконані Шевченком портрети, що тривалий час зберігалися разом у НМЛ — найкраща ілюстрація цього. Малярський портрет Андрія Кадницького (олія; 1858-?; (Іл. 36)), понад століття тому придбаний у Нижньому Новгороді Л. Коснерським, пізніше перейшов у власність до львівського адвоката Льва Павенцького. І сам він, і його найближчі спадкоємці, розуміючи значення такої загальнонаціональної реліквії, не тільки дозволяли експонувати картину па тимчасових виставках, але й на довгі періоди передавали твір до НМЛ на тимчасове зберігання, аж врешті тогочасна власниця портрета п. Марта Павенцька-Фільц однозначно вирішила, що портрет мав би уже напостійно перебувати в НМЛ (одначе її спадкоємцями 2002 р. портрет було забрано з музею).

Експонований на виставці 1920 р. як портрет невідомого чоловіка, у зовнішності портретованого він має багато спільного з рисунком, що тепер вважається портретом Андрія Кадницького [14, № 121] — нижегородського приятеля Тараса Шевченка, якого поет називав «наймилішим з людей». Така характеристика цілком збігається з образним ладом малярського портрета, в той час як у рисунку є деяка офіційність. Слід гадати, що ця нотка не задовольнила Шевченка й він позбувся її, зробивши акцент саме на округленому обличчі, що тепер зайняло більшу частину поверхні полотна, як і застосувавши ширші можливості олійного малярства у м'якому моделюванні форми й передачі світ-

[23] Це дослідження провела комісія кваліфікованих експертів за спеціальністю «Дослідження почерку та підписів» у складі Надії Сторож, Вікторії Кучинської та Галини Гнатів. На підставі порівняння зі зразками почерку Т. Шевченка у наданих вказаній комісії книгах «Тарас Шевченко. Живопис, графіка 1830—1847» Кн. перша Том сьомий (рис. 33), Кн. друга Том сьомий (рис. 161, 263, 264, 265, 283, 315, 329, 330) Повного зібрання творів — К., 1961; Тарас Шевченко «Мала книжка» (факсимільне видання) — К., 1984 (стор. 4, 5, 10, 11, 112, 113, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 319, 410, 411) було одностайно визнано: «Рукописний напис «Се мій батько», розташований внизу малюнка «Портрет батька» виконаний Шевченком Тарасом Григоровичем».

лоповітряного середовища тональною розробкою одного-двох кольорів. Ці проблеми були в центрі уваги Шевченка-художника в останні роки життя, як свідчать його тогочасні малярські автопортрети, а також і його офорти, у яких наочно видно глибоке засвоєння уроків мистецької спадщини так шанованого Шевченком Рембрандта, який теж головним своїм завданням вважав осягнення глибин внутрішнього світу людини.

Слід додати, що свого часу серед шевченкознавців не було одностайності щодо особи портретованого, яким схильні були вважати великого актора Михайла Щепкіна (1788—1863), який був щирим Шевченковим другом. Очевидно, підставою для такої інтерпретації стало некритичне сприйняття недостовірної інформації, що її містила анонімна замітка у київському журналі «Сяйво» за 1914 рік. У ній мовилося, що з нагоди століття від народження Т. Шевченка НМЛ отримав у дар (насправді хіба лише у депозит) від Льва Павенцького портрет Щепкіна, пензля Т. Шевченка, і що той портрет, правдоподібно, художник малював у Нижньому Новгороді, затримавшись при поверненні із заслання, і де його відвідав М. Щепкін [13]. Аби засумніватися в тому, що саме останнього зображено на вказаному портреті, достатньо пригадати, що на той час М. Щепкіну було вже 69 літ, натомість портретований виглядає на чоловіка середніх років (враховуючи це, пізніше прихильники такої ж думки робили уточнення, що це, мовляв, портрет «молодого Щепкіна», без аргументації, яким же чином такий портрет міг опинитися у Нижньому Новгороді).

Якщо стосовно «Портрета Андрія Кадницького» шевченкознавці мусять дійти згоди у деяких нюансах (наприклад, щодо питального знака після прізвища портретованого), то «Автопортрет» Тараса Шевченка (Іл. 37), що з повоєнних літ зберігається в НМЛ, подібних загадок не ставить, хоча це не означає, що їх у цьому випадку нема зовсім. Вони є хоч би у зв'язку з подібними композиціями, що мальовані олійними фарбами. Чи вони створені самим Шевченком, а якщо так, то яка послідовність у часі всіх цих портретів?

Проте сьогоднішня наша тема дає змогу констатувати, що на виставці 1920 р. була представлена всього лише фоторепродукція з цього автопортрета, виконана у фотоательє Тшемеського у Львові. Очевидно, Наукове товариство ім. Т. Шевченка знало вже місце зберігання портрета і, можливо, вело переговори про його набуття до свого музею. Саме сюди, як свідчать архіви НТШ, надійшов «...автопортрет Шевченка, подарований Шевченком візаві полякові Аркадієві Венгжиновському в Оренбурзі; сей портрет куплено від п. Коженьовської, вдови по маляреви, своячки п. Венгжиновського, за ціну 250 зл.» [2]. У довоєнні роки цей автопортрет, поряд із посмертною маскою та ручкою Шевченка, належав до найцінніших пам'яток музею НТШ.

У виданні «Тарас Шевченко. Мистецька спадщина», що побачило світ у 1960-ті рр., цей виконаний сепією автопортрет датують періодом «XI.1849—IV.1850», хоча він намальований під час перебування Шевченка в Аральській описовій експедиції й саме так, 1848 роком він датувався вже у книзі О. Кониського «Жизнь украинского поэта Тараса Григорьевича Шевченко» (Одеса, 1898). Напевно, автопортрет постав упродовж зимівлі (1848—1849) експедиції в нашвидкуруч збудованому бараку на острові Кос-Арал. Пізніше, в Одесі, Аркадій Венгжиновський передав його своєму небожеві, а вже від нього, очевидно, автопортрет потрапив до Львова, щоби сьогодні, вже в НМЛ стати всенародним набутком. Сюди ж надійшли і два Шевченкові офорти «Притча про робітників на винограднику» й «Вірсавія», що раніше перебували у львівській колекції С. Ожеховича. Не виключено, що і їх поява в Галичині пов'язана з кимось із польських друзів Тараса Шевченка, але це питання вимагає окремого дослідження.

При згадці про «Вірсавію» слід зазначити, що цей офорт був однією з тих робіт, за які Тарасові Шевченку надали звання академіка, і ця гравюра є репродукційною — за однойменною картиною його улюбленого вчителя Карла Брюллова. Шевченко досконало відтворив засобами графіки особливості стилістики цього оригіналу. Більше того, Львівській Національній галереї мистецтв ім. Бориса Возницького належить першокласна малярська копія оригіналу Брюллова, що її, як вважають, також виконав Тарас Шевченко. Очевидно, саме тому він так тонко відчував нюанси творчої манери свого вчителя (тепер ця копія, на правах депозиту, представлена в експозиції НМЛ).

Із Національним музеєм у Львові ім. Андрея Шептицького певною мірою пов'язана й історія знайомства широких кіл громадськості зі сепією Тараса Шевченка «Байгуші під вікном» (чи, мабуть, правильніше — «Державний кулак»), 1855—1856 рр., що справедливо вважається одним із кращих його творів соціального звучання. Малюнок цей беззастережно можна поставити біля витоків критичного реалізму, течія якого в другій половині XIX ст. була визначальною у загальній панорамі мистецтва тодішньої Російської імперії. Й хоча жодне серйозне видання, присвячене Шевченкові-художнику, не обходиться тепер без репродукції з цієї сепії, нинішня доля її залишається невідомою. А знайомству з нею завдячуємо фотографії, виконаній фірмою А. Шуберта на замовлення студентського товариства «Академічна громада», яке розшукало оригінал твору Т. Шевченка у Кракові. Тут сепія була власністю людини, донині схованої для нас за криптонімом «Доктор К.», до якого, мабуть, малюнок потрапив від Б. Залєського. Фотографія ж, за якою ми знаємо твір «Байгуші під вікном» («Державний кулак»), перебуває тепер у Національному музеї Тараса Шевченка у Києві, але сюди її передали в березні 1941 року якраз зі Львова[24]. В НМЛ фотографія перед тим зберігалася уже десять літ, від 17 червня 1931 року, потрапивши в музейні збірки від Миколи Колесси (1903—2004).

...Щороку у березневі дні, на виставках, що традиційно влаштовуються у НМЛ, львів'яни мають нагоду оглянути усі згадані оригінальні твори Тараса Шевченка в оточенні рідкісних вже книг і численних творів на шевченківську тематику. Значення таких, хоч би й невеликих, виставок важко переоцінити, особливо для школярів, які є чи не найчисельнішими відвідувачами цих експозицій. Учителі-словесники львівських шкіл охоче використовують цю нагоду доповнити знання учнів про Шевченка-поета ще й прочитаною музейними працівниками лекцією про Шевченка-художника та по шевченківську тематику в мистецтві взагалі. На такій ролі виставки 1920 р. в Українському Національному музеї у Львові наголошував уже тоді директор Іларіон Свєнціцький. Патріотично-виховною функцією подібних експозицій багато в чому пояснювалося те, що, — як писав у вступі до згаданого каталога І. Свєнціцький, — «Національний музей у Львові приступає до створення постійного Шевченківського відділу, в якому збиратиме все, що тільки відноситься до поета, щоби у століття «Кобзаря» гідно вшанувати невмирущого Кобзаря Землі Української».

Тому-то в Галичині, поряд із Науковим товариством ім. Т. Шевченка, у 1920—1930-ті рр. й Український Національний музей у Львові (НМЛ) став важливим осередком збирання предметів, сукупність яких і можна окреслити терміном «Шевченкіана». Сьогодні ж їх колекція тут значна. Багато з них може проілюструвати не лише своєрідну інтерпретацію різними художниками образу самого Шевченка та героїв його поезії, але й важливі етапи львівської (чи ширше — галицької) Шевченкіани. На жаль, окремі її ланки у позначені культом особи Сталіна повоєнні роки безповоротно втрачені, й опосередковано можуть свідчити про них література, періодика, архівні матеріали. Приміром, примножуючи допущені в той період непоправні злочини проти українського народу, тодішні правоохоронні (чи радше — каральні) органи комуністичного режиму свавільно вилучили зі збірок НМЛ і знищили, серед іншого, й проект пам'ятника Т. Шевченкові авторства С. Литвиненка, згаданий уже скульптурний композиційний портрет «Т. Шевченко-пророк» (1935) роботи О. Архипенка (1887—1964), який, як уже згадувалося, у 1930-х рр. подарував його до Музею НТШ.

Шевченківська тема невичерпна, як невичерпні океанські глибини чи як безмежні простори всесвіту. Осягнувши якусь грань Шевченкового образу, художник розуміє, що таких граней є безліч; втіливши у тій чи іншій роботі своє розуміння якоїсь поетичної думки Шевченка, назавтра усвідомимо, що ця думка дає можливості різних інтерпретацій. І складно, і боязко, і привабливо... І це дає львівським митцям наснагу до продовження історії львівської Шевченкіани на її подальших етапах, ознаменованих, зокрема, малярською картиною Володимира Патика «Т. Шевченко на батьківщині» і

---

[24] Ймовірно, подібний маршрут здійснили й автографи Тараса Шевченка, які, згідно з каталогом Шевченківської виставки 1920 р., зберігалися у Львові й нинішнє місце знаходження яких невідоме.

«Реве та стогне Дніпр широкий…» (Іл. 38), творами Д. Довбошинського (Іл. 39), Р. Безпалківа (Іл. 40), Л. Медвідя (Іл. 41), великим циклом монументальних ліноритів Софії Караффи-Корбут [4], скульптурним бюстом «Тарас Шевченко» (1983) Якова Чайки (Іл. 42). Слід згадати, що значиміші ювілейні дати, пов'язані з життям Тараса Шевченка, були відзначені організацією масштабних виставок творів львівських митців [6; 7].

Заслуговує хоч би згадки ініціатива Львівського палацу мистецтв (в особі його тодішнього директора Романа Наконечного[25]) по організації поїздок мистецьких груп зі Львова по місцях, пов'язаних з життям і творчістю Т. Шевченка. Подібні експедиції відбулися по Придніпрянщині, Литві, Петербурзі, місцях заслання Кобзаря в Казахстані. І щоразу після їх завершення львів'яни мали нагоду бачити окремі виставки — як результат таких поїздок [14; 15; 16; 17].

200-ліття від дня народження Великого Кобзаря окремою виставкою «Володар Українського Духу. Львівська мистецька Шевченкіана» відзначили члени Спілки художників «Клуб українських митців» (експонувалася у залах Львівського палацу мистецтв) [3].

Але будемо сподіватися, що кращі звершення львівських художників у цій сфері ще попереду…

1. Національна наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України. — Відділ рукописів. — Барв. 807. — Папка 67. — Док. 10.
2. Центральний Державний Історичний Архів України у Львові. — Ф. 309. — Оп. 1. — Спр. 35. — Арк. 203-зв.

[25] Останнім виявом відданості цій справі покійного уже Романа Наконечного (19.. — 2014) став вихід у світ упорядкованого ним видання «Світ його привітав: Пам'ятники Тарасу Шевченку на Львівщині» (Львів: Народний музей Тараса Шевченка. — 2013. — 176 с., іл.).
З ініціативи Р.Наконечного в Палаці мистецтв у Львові організовано й відкрито для відвідувачів Громадський музей Тараса Шевченка (див.: «Свою Україну любіть»: Кімната-музей Тараса Шевченка у Львівському палаці мистецтв. — Львів: Громадський музей Т.Г. Шевченка: Автори-упорядники Р. Наконечний, З. Філіпчук. — 2007. — 96 с.), розташований у вже затісному для нього приміщенні, оскільки його збірки інтенсивно поповнюються і включають в себе багато вартісних історико-мистецьких пам'яток від ІІ пол. ХІХ ст. — й до сьогодення.

3. Володар Українського Духу. Львівська мистецька Шевченкіана. Каталог. — Львів, 2014. — 114 с. : іл.
4. *Горинь Б.* Графічна Шевченкіана Софії Караффи-Корбут / Б. Горинь. — К., 2014. — 192 с.
5. Каталог Шевченківської вистави. З портретом батька Т. Шевченка. — Львів, 1920. — Квітень. — 23 с.
6. Каталог обласної художньої виставки до 100-річчя з дня смерті Т.Г. Шевченка. — 1961. — Березень-травень / Львівський державний музей українського мистецтва. — Львів, 1961. — 42 с.
7. Каталог обласної художньої виставки, присвяченої 175-річчю з дня народження Т.Г. Шевченка. — Львів : Львівська картинна галерея, 1989. — 24 с.
8. *Кревецький Ів.* Пам'ятки по Т. Шевченкови у Львові / І. Кревецький // Стара Україна. — 1925. — Т. ІІІ—IV. — С. 42—45.
9. *Круковський О.* Українська фалеристика / О. Круковський, С. Пахолко. — Львів, 2014.
10. *Малахівський Д. (Дашкевич Я.).* Боротьба за Т.Г. Шевченка у Віденському парламенті (1901—1907 рр.) / Малахівський Д. (Дашкевич Я.) // Архіви України. — 1966. — № 1.
11. *Наконечний Р.* Світ його привітав: Пам'ятники Тарасу Шевченку на Львівщині. — Львів : Народний музей Тараса Шевченка, 2013. — 176 с. : іл.
12. *Новицький О.* Тарас Шевченко як маляр / О. Новицький. — Львів ; М., 1914.
13. Портрет Щепкина роботи Шевченка // Сяйво. — К., 1914. — квітень. — Ч. 4. — С. 138.
14. «Свою Україну любіть…»: Кімната-музей Тараса Шевченка у Львівському палаці мистецтв / автори-упоряд. Р. Наконечний, З. Філіпчук. — Львів : Громадський музей Т.Г. Шевченка, 2007. — 96 с.
15. «Свою Україну любіть…»: Львівські художники шляхами Тараса Шевченка. Каталог. — Вип. І (1997—1999 рр.) / упоряд. Р. Наконечний. — Львів : Каменяр, 2000. — 96 с. : іл.
16. «Свою Україну любіть…»: Львівські художники шляхами Тараса Шевченка. Каталог. — Вип. ІІ (2000—2001 рр.) / упоряд. Р. Наконечний. — Львів : Палац мистецтв, 2002. — 88 с. : іл.
17. «Свою Україну любіть…»: Львівські художники шляхами Тараса Шевченка. Каталог. — Вип. ІІІ (2003 р.) / упоряд. Р. Наконечний. — Львів : Палац мистецтв, 2003. — 64 с. : іл.
18. *Сидор О.* Олександр Архипенко на рідній землі / О. Сидор // Жовтень. — 1988. — № 2. — С. 79—86.
19. *Сидор О.* Складна дорога на батьківщину / О. Сидор // Сучасність. — К., 1996. — № 9. — С. 136—149. — (Публікація листування О. Архипенка з директором Національним музею у Львові І. Свєнціцьким у 1930-х рр.).
20. *Шевченко Т.* Мистецька спадщина : у 4 т. — Т. 4. 1857—1861 / Т. Шевченко. — К., 1963. — 176 с.
21. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів : у 6 т. — Т. 6 / Т. Шевченко. — К., 1964. — 644 с.

22. *Шевченко Т.* Повне зібрання творів. — Т. 7 / Т. Шевченко. — К., 2006.
23. *Яцюк В.* Таємниця «Судньої ради» / В. Яцюк // Україна. — К., 1986. — № 10. — С. 10—11.
24. *Яцюк В.* Слідами загубленої медалі / В. Яцюк // Україна. — 1987. — № 51. — С. 21.
25. *Яцюк В.* Малярство і графіка Тараса Шевченка: спостереження, інтерпретації / В. Яцюк. — К., 2003. — С. 22—29.
26. *Яцюк В.* «Не забудьте пом'янути…»: Шевченківська листівка як пам'ятка історії та культури, 1890—1940 / В. Яцюк. — К., 2004. — 488 с. : іл.
27. *Яцюк В.* Шевченківські відзнаки на західноукраїнських землях / В. Яцюк // Дзвін. — 2009. — № 5—6. — С. 118—126.

Oleh Sydor

SOME NOTES ON THE HISTORY OF LVIV ARTISTIC SHEVCHENKIANA

The article has brought a view of large and multilateral massive of artistic and cultural monuments, united by the term of Lviv Shevchenkiana. Accent has been put upon those Fine Art works and documentary evidences of the II half XIX and XX cc. that presented the role of phenomen by Shevchenko and his creative heritage in strengthening of Ukrainian idea, in growing of Ukrainian people's self-consciousness in the complicated historical periods. Analysis in kinds and genre-thematic variety of exhibited creations has demonstrated life-affirmative and invariably actual potentiality of Shevchenko's heritage as well as born by it reflections of several artistic generations.

Keywords: Lviv, National Museum, Shevchenkian studies, T. Shevchenko's graphical sheets, Shevchenkian theme.

Олег Сидор

ИЗ ИСТОРИИ ЛЬВОВСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШЕВЧЕНКИАНЫ

Предлагается обзор большого и многогранного массива памятников художественной культуры, обьединяемых термином «Львовськая Шевченкиана». Акцент сделан на тех произведениях изобразительного искусства и документальных свидетельствах II пол. XIX — XX ст., которыми раскрывается роль феномена Шевченко и его творческого наследия в утверждении идеи украинства, в возрастании национального самосознания украинского народа в сложные периоды его истории. Анализ видового и жанрово-тематического разнообразия представленных тут произведений демонстрирует жизнеутверждающий и неизменно актуальный потенциал этого наследия и связанных с ним творческих исканий нескольких поколений художников — как одного из консолидирующих факторов национального бытия.

Ключевые слова: Львов, Национальный Музей, труды по шевченковедению, графические произведения Т. Шевченко, шевченковская тема.

Вікторія КАЦАЙ

ІСТОРІЯ МИСТЕЦЬКОГО НАДБАННЯ Т.Г. ШЕВЧЕНКА У ХАРКОВІ в 1926—1948 рр.

Подається докладний історичний екскурс заснування і побутування Інституту Тараса Шевченка та Галереї картин Т.Г. Шевченка у Харкові. Викладений короткий огляд наукової та виставкової діяльності галереї. Головний акцент зроблений на дослідження архівних документів, пов'язаних з евакуацією шевченківських музеїв Харкова та Києва. Висвітлено проблему збереження творчої спадщини Т.Г. Шевченка у роки Другої світової війни.

Ключові слова: Шевченко, інститут, галерея, музей, виставки.

Видатний син України Тарас Григорович Шевченко прожив життя страстотерпця, його унікальний талант наполегливо долав приниження і страждання. Така ж непроста доля випала й на його творчу спадщину.

Друзі та прихильники Т.Г. Шевченка: А. Козачковський, М. Лазаревський, Л. Жемчужников, Д. Мордовець певний час зберігали те, що залишилося після смерті Кобзаря у Петербурзі. Завдяки В. Тарновському-молодшому формувалася колекція творів Т.Г. Шевченка у Чернігові. Розрізнені твори зберігалися у приватних осіб.

Після 1917 р. відділ охорони пам'яток і музейної справи Генерального секретаріату Центральної Ради мав намір створити музей Т.Г. Шевченка. Але цій владі не судилося довго триматися.

1924 р. українські вчені ініціювали створення в тодішній столиці України Харкові Будинку та Інституту Тараса Шевченка. 7 лютого 1926 р. Укрголовнаука скликала організаційний пленум щодо створення Інституту Тараса Шевченка. В проекті статуту було визначено основну мету цієї науково-дослідної установи, а саме: «*Збирання, зосередження, наукове дослідження і популяризація з погляду матеріалістичного розуміння історичних та історико-літературних явищ і процесів життя і діяльності Шевченка на тлі його епохи, а також і взагалі української літератури, і літературно-громадських рухів на Україні. Крім суто наукової мети, має інститут і широке громадське завдання. Поширювати знайомість робітничих і селянських мас з історії українського письменства. Для цього інститут впоряджатиме виставки, семінари, лекції, доповіді, друкуватиме каталог та описи своїх матеріалів*» [11] (у редакції оригіналу).

Інститут[1] перебував у віданні Укрголовнауки, яка затверджувала плани його роботи, звіти, бюджет і штати співробітників. Вищим науковим органом Інституту була Рада, яка визначала загальний напрямок роботи. Інститут Тараса Шевченка очолив академік Д. Багалій, а потім Є. Шабліовський. Вченим секретарем став відомий літературознавець І. Айзеншток, а виконавчим директором письменник С. Пилипенко.

1 З 1926 до 1932 — Інститут Тараса Шевченка (Харків), з 1932 до 1936 — Інститут ім. Тараса Шевченка (Харків), з 1936 — Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка Академії наук Української РСР (Київ). — Прим. автора.

Радіотелеграфне агентство України 9 березня 1926 р. повідомляло: «*При Інституті мають організувати музей ім. Шевченка, де зберуть історичні й архівні матеріали, що стосуються життя й творчості Шевченка. Усі такі матеріали зберуть з усіх музеїв України й РРФСР і передадуть Харківському музею ім. Шевченка* [14, с. 11].

До 1928 р. Інститут містився на вул. Пушкінській, 62, а потім його було переведено у Будинок Наукових установ на вул. Карла Лібкнехта, 33. Дослідницька робота в Інституті зосереджувалася в так званих «кабінетах»: «*1. Кабінет доби феодалізму. (Давня українська література X—XVIII сторіччя). Керував цим кабінетом проф. А.П. Шамрай.*

2. Доба розкладу феодально-кріпосницького ладу і розвитку торговельного капіталізму. Тут опрацьовувалась література з кінця XVIII до кінця XIX сторіччя, тобто від доби Сковороди і Котляревського до Нечуя-Левицького і Панаса Мирного. Керували цим кабінетом професори І. Айзеншток і А. Шамрай.

3. Доба імперіалізму й фінансового капіталізму. Література кінця XIX сторіччя до революції 1917 року. Керівник кабінету проф. В.С. Бойко.

4. Доба радянської літератури — керівник кабінету відомий тоді літературний критик і проф. ХПІПО Володимир Дмитрович Коряк.

5. Кабінет російської й західноєвропейської літератури. Керівник кабінету проф., а пізніше акад. Олександр Іванович Білецький.

6. Кабінет бібліографії та документації. Керівник кабінету проф. Микола Антонович Плевако» [12, с. 523] Кабінети біографії Шевченка та післяшевченківської літератури перебували у складі київської філії Інституту, яку очолив О. Дорошкевич.

Поза цими відділами було створено ще три комісії, які мали вузьку спрямованість: шевченкознавства, теорії й методології літератури, джерелознавства.

1929 р. в Інституті Тараса Шевченка почали працювати науково-дослідні кафедри літературознавства та української літератури. На початку 1930-х рр. в Інституті було створено історичний кабінет. Саме Інститут поклав початок створення єдиного державного сховища рукописної та художньої спадщини Т. Шевченка й шевченківських архівних матеріалів. Він об'єднав разом з київською філією близько 100 дійсних членів, членів-кореспондентів, аспірантів та наукових співробітників.

І. Айзеншток, Д. Багалій, С. Пилипенко. Інститут ім. Т.Г. Шевченка у Харкові. Кінець 1920-х рр.

З цього часу у своїй структурі Інститут Тараса Шевченка має десять секторів: музейний, української, російської, нацменівської літератури та ін. Ширше від інших розгорнув свою роботу музейний сектор, який почав працювати з 1929 року. Завданням цього сектору було збирання рукописів письменників, фотографій, мемуарів як дореволюційних, так і сучасних письменників, і висвітлювання історичного розвитку пролетарської літератури. «*Незважаючи на те, що робота музейного сектору за попередніх років була згорнена (цілий інститут мав лише 3 кімнати у своєму розпорядженні), все таки він зробив чималу роботу. Зібрано 30 тис. рукописів та 12 тис. речей, що належали різним письменникам та художникам. Сектор влаштував також ряд виставок, як от: виставку з нагоди п'яти річчя смерти В. Блакитного...*» [10, с. 14] (у редакції оригіналу).

Інститут Тараса Шевченка не обмежувався збиранням, дослідженням та критичною публікацією літературних та біографічних матеріалів, що стосувалися самого поета, але й вивчав всю українську художню літературу XIX—XX століття. Зібрані ним колекції неопублікованих матеріалів привертали до себе увагу дослідників зі всієї України. Насамперед це листування Т. Шевченка з М. Макаровим, листування П. Куліша з М. Лободовським, листи і автографи І. Манжури, Я. Щоголева, І. Нечуя-

Шевченківська виставка 1930 року у державній книгозбірні ім. В.Г. Короленка

Левицького, Г. Барвінок, В. Самійленка, оригінальні малюнки Г. Нарбута, архів часопису «Червоний шлях» за 1923—1925 рр., рукописна спадщина О. Потебні тощо.

Активна робота колективу Інституту зі збирання рукописної та художньої спадщини Шевченка дала змогу в першій пол. 1930-х рр. розпочати підготовку академічного видання його творів. Особливого значення в Інституті надавали питанням текстологічного вивчення творів поета й публікації вивірених текстів його літературної спадщини. Співробітники інституту видали чимало праць з питань шевченкознавства, друкували окремі статті в збірниках і на сторінках періодичних видань. Київська філія готувала до видання «Словник Шевченкової мови». Інститут здійснив і значну кількість наукових видань творів українських класиків і радянських письменників, запроваджував чимало заходів щодо популяризації творчості поета. Інституту надавалось монопольне право на виготовлення усіх сувенірних шевченкових речей: портретів, погрудь, малюнків, жетонів, медалей тощо. Без дозволу Інституту жодна подібна річ в межах України не випускалася.

1929 р. зусиллями Шевченківського комітету за підтримки громадськості в Харкові було влаштовано дві виставки: проектів пам'ятника поетові та його художніх творів.

13 березня 1930 р. музейний відділ Інституту і Харківська наукова бібліотека ім. В.Г. Короленка влаштували велику виставку шевченкових поезій та ілюстрованих видань його творів. Виставка мала 15 розділів, в яких були представлені матеріали з багатьох державних сховищ і архівів, а також книги з особистої бібліотеки поета. У часописі «Всесвіт» за 1930 р., зокрема, зазначалося: «*Найвизначнішим явищем під час святкування Шевченкових днів в столиці України ц. р. було відкриття виставки Шевченка в помешканні державної книгозбірні ім. Короленка.*

На виставці постать поета-революціонера подано повніше, ніж будь коли. Організаторові виставки — Шевченківському Інститутові пощастило зібрати найцінніші експонати, що були розкидані по різних збірках. Вперше на виставці показали велике число картин Шевченка, його листів, власних книжок, не кажучи вже про інші матеріали, що безпосередньо стосуються Шевченка» [17, с. 19] (у редакції оригіналу).

Для цього були здійснені широкі пошуки шевченкових оригіналів. В експозиції виставки були експоновані оригінальні живописні роботи, 80 малюнків і 46 шкіців (серед них — 9 автопортретів, 12 акварелей періоду заслання, серія «Блудний син», портрети Михайла Щепкіна і Айри Олдріджа). У цей розділ увійшла цінна колекція, що налічувала 60 шевченкових малюнків олівцем, переданих у власність Інституту з Пушкінського дому (Ленінград). В Україні ці твори експонувались вперше. Серед них особливу увагу привертали чотири малюнки Т. Шевченка: «Смерть Лукреції», «Смерть Віргінії», «Смерть Сократа» та «Смерть Олега, князя древлянського», які Пушкінський дім свого часу одержав з Парижа. Поряд було показано експонати, що надійшли з московських та українських музеїв.

Після цієї виставки в Інституті 1930 р. було створено невелику постійно діючу «Шевченківську виставку», на якій експонувалося близько 60 художніх творів, рукописів тощо.

1932 р. до Шевченківських роковин музейний сектор Інституту організував нову виставку художньої творчості Т. Шевченка з метою її постійного поповнення, наголосивши на створенні галереї картин Т.Г. Шевченка.

1932 р. Інститут Тараса Шевченка був реорганізований в Інститут ім. Тараса Шевченка і переведений у будинок на вул. Раднаркомівській, 11 (тепер тут знаходиться Харківський художній музей). На другому поверсі було розташовано Літературний музей Т.Г. Шевченка. «*Дев'ять заль, 135 вітрин,*

6500 експонатів — книжки, журнали, газети, рукописи, фото. Так проходить перед нами вся українська література від 1798 до 1932 року... Оформлення музею розумно й культурно виконав художник Єрмілов» [13, с. 2—3] (у редакції оригіналу).

В експозиції можна було побачити книги Івана Котляревського, Марко Вовчок, Пантелеймона Куліша, Панаса Мирного, Івана Нечуя-Левицького, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Володимира Винниченка. В хронологічному порядку було відображено й бурхливе зростання нової української літератури, представлене такими іменами як Е. Блакитний, В. Чумак. Музей виділив сто видатних сучасних письменників і показав їх творчість окремо. Це М. Бажан, Остап Вишня, А. Головко, М. Йогансен, П. Куліш, А. Любченко, І. Микитенко, Ю. Смолич, В. Сосюра, П. Тичина, М. Хвильовий, Ю. Яновський та ін.

У двох залах Літературного музею було виставлено портрети сучасних українських письменників і шаржі на них роботи А. Петрицького, О. Довженка, І. Пархоменка, О. Щеглова, М. Жука, М. Глущенка.

12 грудня 1932 р. при Інституті на базі Літературного музею за ухвалою уряду УРСР було також відкрито Галерею картин Т.Г. Шевченка, яка стала першою державною музейною установою, де було зібрано художні твори Шевченка, а також різноманітні шевченківські видання, документи тощо. Спочатку Галерея налічувала всього 137 творів Т.Г. Шевченка, більшість з яких було передано ще 1929 р. з Російського музею в Ленінграді («Кара-Бутак», «Форт Косарал», «Форт Олександровський», «Оренбурзьке укріплення», «В степу», «Укріплення Раїм», «Уральське укріплення» та ін.) [14, с. 11], з Державного Ермітажу, Інституту російської літератури АН СРСР, Третьяковської галереї («Портрет В. Жуковського» роботи К. Брюллова, за який було викуплено Шевченка з неволі), Музею образотворчих мистецтв ім. О.С. Пушкіна, Московського історичного музею, Державного театрального музею ім. О.А. Бахрушина та Всесоюзної бібліотеки ім. В.І. Леніна в Москві.

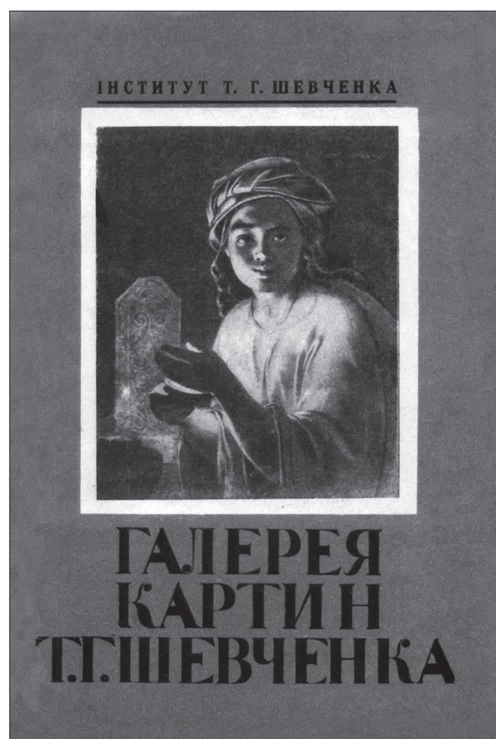
«Ще до відкриття Галереї професор С. Таранушенко передав поштові марки з портретами Т. Шевченка; І. Айзеншток — вісім малюнків Л. Жемчужникова. 1932 року з Миргородського

Галерея картин Т.Г. Шевченка у Харкові. 1930-ті рр.

музею надійшов портрет О. Лук'яновича, із Полтавського музею — портрет Г. і П. Закревських. 10 березня 1932 року з Історичного музею передано малюнки Т.Г .Шевченка, із Сумського музею — офорти та видання «Кобзаря» 1860 року. 19 травня 1932 року від Всеукраїнського музею ім. Г.С. Сковороди надійшла акварель —карикатура на Г. Родзянка та п'ять малюнків В. Штенберга» [14, с. 12—13]. 1933 року Чернігівський та Київський історичні музеї передали до Галереї значну кількість літературної та образотворчої спадщини Т.Г. Шевченка.

До 1934 р. Галерея картин Т.Г. Шевченка містилася лише у двох залах. Перший зал знайомив глядача з побутом українського закріпаченого села, з сторінками біографії Т. Шевченка. Тут же експонувався славетний портрет В. Жуковського пензля К. Брюллова. З цієї зали починалося знайомство з малярською творчістю Т.Г. Шевченка, де було представлено його найкращі твори академічного напрямку, наприклад, малюнок «Жіночої голівки» (1830), «Вбивство Віргінії» (1835), «Смерть Сократа» (1836), сцени з історії князівської Русі (1836). У цьому ж залі було представлено низку рисунків, створених Т. Шевченком в Україні на замовлення Археографічної комісії.

У другій, «Зеленій» залі, було зібрано офорти Тараса Григоровича, у тому числі з альбому «Живописна Україна», як, наприклад, «Судня Рада» (1844), історична композиція «Дари в Чигирині» (1843), а також серія малюнків, виконаних у засланні: краєвиди пустель Азії — «Чекан-Арал» (1848—1849), сцени з побуту місцевого населення — «Казахські діти-байгуші» (1853),



Каталог малярської творчості Т.Г. Шевченка, експонованої в галереї. Харків. 1934 р.

«Катя» (1856—1857). Тут же містилось кілька портретів пензля Шевченка та його автопортрети, виконані після заслання: олівцем — «з бородою» (1857) та живописний овальний, який він писав за місяць до своєї смерті. Поруч займала окрему стінку серія «Блудний син» (1856—1857) в кількості восьми малюнків. У цій же залі було виставлено мармурове погруддя Шевченка роботи В. Беклемішева.

Цей експонат має цікаву і драматичну історію. За замовленням родини видатного харківського банкіра і промисловця О. Алчевського відомий скульптор академік Петербурзької Академії мистецтв В. Беклемішев, який отримав перші навички з образотворчого мистецтва у Харкові, виконав мармуровий бюст поета. Але міська влада не дала дозволу на встановлення пам'ятника у міському саду. «...Н*а замовлення і думку Христі Алчевської це погруддя мало у вигляді пам'ятника прикрашати якийсь майдан Харкова, але «усмотрение» місцевої губерніальної влади рішуче заборонило навіть і думати про такий «злонамеренный сепаратический» вчинок*» [8] (у редакції оригіналу). Тоді Алчевські встановили його на території своєї садиби у садку, який назвали Шевченківським (нині територія Палацу культури УМВС України в Харківській обл., вул. Раднаркомівська, 13). Так, 1899 р. було встановлено у Харкові перший в світі пам'ятник Кобзарю. Алчевські сподівався, коли буде знято заборону, передати Харкову Шевченківський садок з монументом у вічне володіння. Але цього не сталося. Пам'ятник Т.Г. Шевченку простояв у садибі Алчевських три роки (до 1901 р.). Несподіване банкрутство та самогубство О. Алчевського призвело до того, що садибу було продано, а новий власник купець М. Шабельський був проти того, щоб на його землі стояв монумент опальному поету. Знятий з постаменту бюст зберігався у нащадків Алчевських. На початку 1930-х рр. він був переданий до Галереї картин Т.Г. Шевченка (зараз знаходиться в Національному музеї Тараса Шевченка у Києві).

До 120-річчя від дня народження Кобзаря в Інституті ім. Тараса Шевченка було розгорнуто велику виставку літературних і мистецьких творів поета, яка заклала основу нової експозиції Галереї. «Літературна газета» від 10 березня 1934 р. повідомляла: «*Виставка художніх творів розміщена в 6 великих залах, відповідно оформлених. Художні твори Шевченка систематизовано і впорядковано. Репрезентовано близько 200 картин і малюнків Шевченка. Взагалі Інститут зібрав мало не 700 поетових малюнків, гравюр і картин. З них будуть експоновані найвизначніші твори, а решта переховується в секторах Інституту до майбутнього поширення шевченківської картинної галереї*» [14, с. 13].

Наприкінці 1934 р. Галерея мала вже 12 добре обладнаних залів, де було виставлено близько 250 творів Т.Г. Шевченка, а всього зібрано понад 800 оригінальних творів Кобзаря. В галереї функціонував меморіальний зал-музей, спеціально призначений вшануванню пам'яті Шевченка. Перед входом до неї було розміщено кілька портретів різної художньої вартості, у т. ч. два оригінальні: пензля відомого харківського художника І. Шульги та професора Ф. Кричевського. Саме йому було замовлено і художнє оформлення Галереї. Директором ГКШ було призначено проф. М. Бурачека, а завідуючим фондами М. Мацапуру.

Зусиллями співробітників Галереї було проведено паспортизацію всіх експонованих картин, знайдено

кілька невідомих малюнків Шевченка, розпочато роботу над копіюванням його живописних творів.

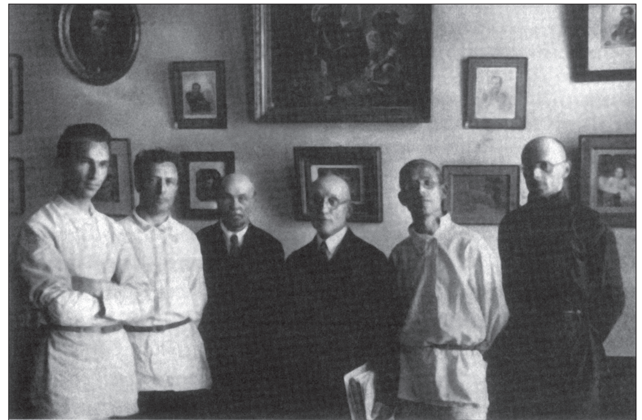
Літературний музей та Галерея картин Т.Г. Шевченка стали для учбових закладів своєрідним наочним посібником, що допомагав вивчати історію української літератури та мистецтва. Наведемо один приклад з вражень глядачів: «*Я знав Тараса як великого поета-бунтаря, селянського демократа, співця покріпаченого селянства... Тепер я дізнався, що Тарас Григорович Шевченко був видатним художником. Творчість Шевченка, яку я побачив, дала мені можливість уяснити геніальну постать Шевченка*» [9, с. 167].

Протягом 1934—1935 рр. Галерею відвідало близько 40 тисяч чоловік, з них 25 тисяч — організованих глядачів. Співробітники Галереї разом із працівниками Інституту здійснювали значну роботу з популяризації Шевченкової спадщини на підприємствах і установах Харкова. Було організовано 25 пересувних виставок, проведено творчі зустрічі з робітниками харківських заводів та фабрик. До шевченківських днів 1935 р. та відкриття пам'ятника у Харкові відбулося розширення експозиції Галереї ще двома залами, де експонувалася виставка, присвячена вшануванню пам'яті Т.Г. Шевченка.

1939 р. широко відзначалося 125-річчя від дня народження Т.Г. Шевченка. До цієї дати 20 березня в Києві в будинку Академії наук УРСР було організовано Республіканську ювілейну Шевченківську виставку, на якій, крім експонатів харківської Галереї картин Т.Г. Шевченка, було представлено велику кількість найрізноманітніших матеріалів. У 10 залах було розміщено понад 900 документів та експонатів з архівів і музеїв Києва, Харкова, Москви, Ленінграда, Ворошиловграда, Чернігова, Баку. Всього у ювілейній виставці взяли участь тридцять сім державних установ та організацій.

20 вересня 1940 р. Рада Народних Комісарів УРСР постановила: «*Організувати в Києві на базі республіканської ювілейної Шевченківської виставки центральний державний музей Т.Г. Шевченка, в якому зосередити всі оригінальні матеріали, зв'язані з життям, творчістю та революційною діяльністю Т.Г. Шевченка.*

Передати до Центрального державного музею Т.Г. Шевченка всі матеріали республіканської виставки, утвореної в м. Києві до 125-річного ювілею з дня народження поета, та закріпити за музеєм експонати, представлені до згаданої виставки різними музеями та установами УРСР» [14, с. 13]



У залі Галереї картин Т. Г. Шевченка. Зліва направо: А. І. Костенко, П. М. Рудяков, М. Г. Бурачек, І. Є. Грабар, Я. Галайчук, М. І. Мацапура. Харків. Фото поч. *1934 р.*

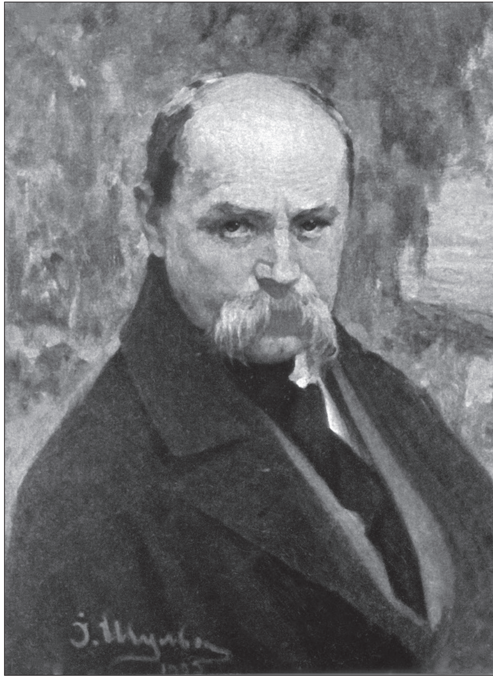
Співробітники Галереї картин Т.Г. Шевченка у Харкові. Фото з книги: Дослідник на ниві Шевченкознавства: зб. наук. ст. М.І. Мацапури / упряд. Т.М. Мацапура. — К. : Унів. В-во ПУЛЬСАРИ, 2011. — 268 с.: іл.

На виконання цієї постанови найцінніші експонати харківської Галереї картин Т.Г. Шевченка було передано до новоутвореного Центрального державного музею Т.Г. Шевченка в Києві, що почав діяти у квітні 1941 р. в приміщенні Маріїнського палацу. В експозиції та фондах музею було зібрано близько 10000 експонатів.

1940 р. харківська Галерея картин Т.Г. Шевченка, передавши кращі твори Т.Г. Шевченка до Києва, відкрила виставку ««Кобзар» Т.Г. Шевченка в образотворчому мистецтві», присвячену сотим роковинам виходу в світ першого «Кобзаря». Виставку було організовано на матеріалах творів художників О. Сластіона, П. Мартиновича, Л. Жемчужнікова і сучасних майстрів: П. Носко, С. Їжакевича, В. Касіяна, М. Жеваго та інших, а також творів студентів Харківського художнього інституту. Всього було представлено 200 експонатів.

В жовтні та листопаді 1940 р. Галерея влаштувала ще дві виставки: з нагоди 80-річчя від дня народження М. Самокиша та графічного мистецтва художників Львова.

1941 р. до 80-річчя від дня смерті Шевченка Галерея організувала меморіально-монографічну виставку, яка знайомила відвідувачів з матеріалами, присвяченими пам'яті поета. В окремому розділі розповідалося про вшанування Тараса Шевченка після Жовтневої революції. У березні цього ж року відкри-



І. Шульга. Портрет Т.Г. Шевченка. Втрачений у роки ІІ світової війни

лася виставка з нагоди 70-річчя від дня народження М. Бурачека — відомого художника і дослідника творчості Т. Шевченка. Це була остання виставка, влаштована Галереєю картин Т.Г. Шевченка.

Почалася війна. Німецькі війська стрімко просувалися Україною. В екстремальних умовах здійснювалась евакуація промислових підприємств, колгоспів, музейних закладів. Але плани евакуації, що були розроблені ще в середині 1930-х років, застаріли. Евакуаційна комісія в Харкові взагалі не знала про наявність у місті Галереї картин Т.Г. Шевченка та унікальної Української державної картинної галереї і не займалася їх евакуацією.

Обставини воєнного часу визначили складний та непередбачуваний шлях евакуації музейних фондів. Деяким музеям довелося здійснювати евакуацію в надзвичайно складних умовах через безпорадність відповідальних працівників Наркомпросу та Управління в справах мистецтв при РНК УРСР, які не уявляли, куди і як необхідно вивозити музеї. Одним з трагічних прикладів провалу системи евакуації стала доля музеїв Харкова, вивіз яких здійснювався вже в умовах воєнних дій, у лічені дні перед захопленням міста. Високопоставлені партійні, радянські та військові керівники виявилися абсолютно байдужими до долі унікальних історико-культурних цінностей. Прикладом тому є обставини евакуації всього шевченківського надбання, яке зберігалося в Києві та Харкові. Справа евакуації Центрального державного музею Т.Г. Шевченка (м. Київ), меморіального Будинку-музеєю Т.Г. Шевченка (м. Київ) та Галереї картин Т.Г. Шевченка (м. Харків) була цілком перекладена на плечі співробітників харківських музеїв.

У серпні—вересні 1941 р. Україна опинилася перед жахливою реальною можливістю загибелі практично всієї шевченківської художньої спадщини, яку було врятовано тільки завдяки неймовірним зусиллям директора Української державної картинної галереї (нині Харківський художній музей) П. Кривеня та директора харківської Галереї картин Т.Г. Шевченка В. Зоріна.

Експонати київських музеїв Т.Г. Шевченка прибули до Харкова за таємничих обставин. Картини, малюнки, рукописи, особисті речі великого Кобзаря з Центрального державного музею Т.Г. Шевченка, меморіального Будинку-музею Т.Г. Шевченка у середині липня відправили на дніпровську пристань — там їх мав забрати пароплав і вивезти до Дніпропетровська, а звідти — залізницею — на схід. Але протягом двох тижнів ящики з музейними експонатами пролежали просто неба під дощем. «*Ящики лежали на березі. Навколо сновигали військові, вантажники переносили на пароплави якесь обладнання. Пароплави, навантажені до краю, відходили від пристані... А як поїздом до Харкова, а там... Сім днів і ночей їхав поїзд від Києва до Харкова. Ворог немилосердно бомбив дорогу. Кілька осколків та куль пробили вагон. Шостого серпня, змучений та охлялий, Затенацький розмовляв у Харкові з наркомом освіти України: — Музей Шевченка тут, Сергію, Михайловичу. Привіз*» [15, с. 2].

У своїй доповідній в парторганізацію Спілки радянських художників П. Кривень писав: «... *У цей час в Харків прибули і були залишені в галереї ящики з експонатами Київського музею українського мистецтва і Київського музею Шевченка, що, як з'ясувалося, знаходилися довгий час у Києві на Дніпровській пристані і не були відправлені. Крім того, в галерею експонати Київського музею мистецтв привіз сам директор музею. Директор Київського Музею Шевченка Піскун, залишивши не евакуйованим музей, виїхав у гли-*

бокий тил» [3]. Шевченківські раритети із Києва до Харкова привіз співробітник музею, мистецтвознавець Я. Затенацький.

У пояснювальній записці з цього ж приводу директор харківської Галереї картин Т.Г. Шевченка В. Зорін писав: «*7 ящиків експонатів Центрального музею Шевченка були доставлені в приміщення Харківської галереї Шевченка вночі, під час моєї відсутності. Наступного дня я просив дозволу у начальника Управління Мистецтв УРСР — експонувати вміст цих ящиків. Одержав вказівку: «Центральний музей Шевченка входить в систему Наркомосу УРСР і спочатку представник Наркомоса, разом із представником Управління Мистецтв УРСР розкриють ящики, щоб зробити передачу за актом. Тим більше це необхідно, що за наявними відомостями, ці ящики тривалий час пролежали в Києві на пристані під відкритим небом». Приблизно таку вказівку дав начальник Управління УРСР тов. Компанієць. Про необхідність попередньої передачі дав вказівку і Наркомос УРСР тов. Бухало.*

Однак, через кілька днів т. Бухало заборонив експонувати вміст цих ящиків у Харкові, вказавши, що ці ящики повинні знаходитися в приміщенні галереї до особливого розпорядження без розкриття їх.

А в цей час була дана директива — готуватися до евакуації з м. Харкова.

Готуючи до евакуації довірену мені галерею картин Т.Г. Шевченка, я був у повній впевненості, що 7 ящиків Центрального музею Шевченка будуть евакуйовані тим наркоматом, у систему якого входить Центральний музей, тобто Наркомпросом. Однак, в останні (вже вкрай напружені дні) заст. голови Раднаркому УРСР тов. Редько у відповідь на мою усну інформацію про те: «Що ж робити із ящиками Центрального музею Шевченко» — дав мені усну вказівку: «Також евакуювати в тил, як важливі цінності». Це мною і виконано» [7].

Підготовка до евакуації експонатів завершилася в серпні 1941 р., але всі звертання музейних працівників до вищих інстанцій щодо своєчасного вивозу культурних цінностей не мали результатів. Голова Комітету в справах мистецтв при РНК УРСР Н. Компанієць та заст. начальника Управління в справах мистецтв при РНК УРСР О. Пащенко ніяких заходів не вживали й уникали зустрічей з директорами харківських музеїв, а якщо тим вдавалося «прорватися» на прийом, то їх звинувачували в панікерстві.

Афіша до ювілейної виставки з нагоди 80-річчя від дня народження М.С. Самокиша у Галереї картин Т.Г. Шевченка у Харкові. 1940 р.

В особистій доповідній записці секретарю Харківського обкому КП(б)У Єпішеву, датованій 24 вересня 1941 р., П. Кривень пише: «*У Харкові існують дві картинні галереї: Державна картина галерея та Галерея картин Т.Г. Шевченко. Ці дві галереї зберігають українську та російську художню культуру за період майже сто років.*

За прикладом Москви та Ленінграда (Третьяковської галереї та Ермітажу), що у 1-й місяць війни вивезли в глибокий тил свої художні цінності, ми працівники харківських галерей, також у 1-й місяць війни порушували питання перед обласними й українськими центральними організаціями про необхідність вивезення художніх цінностей харківських галерей у глибокий тил, щоб забезпечити їх збереження для майбутніх поколінь нашого народу, але нас керівники обласних та українських організацій обвинуватили за поспішну постановку цього питання» [6] (у редакції оригіналу). П. Кривень зустрічається з депутатом Верховної Ради УРСР С. Корнійчуком, що знаходив-

Приміщення оперного театру, де зберігалися евакуйовані музейні скарби. Новосибірськ. 1943 р.

ся тоді в Харкові. Той обіцяє поговорити «де треба», заспокоює. Але питання з наданням вагонів для вивозу експонатів залишається невирішеним.

«*Сумно було спостерігати, як організації й установи, евакуюючи вивозять з Харкова канцелярські меблі, а неповторні для історії народу духовні цінності приречені на загибель*», — писав П. Кривень [3].

20 вересня 1941 р. було оголошено евакуацію населення Харкова. Разом з директором Галереї картин Т.Г. Шевченка Зоріним, Кривень, обдуривши вартового, «прорвався» на прийом до начальника Південної залізничної дороги. З'ясувалося, що для евакуації музеїв заплановано тільки один вагон. П'ять діб довелося чергувати на станції Левада, поки одержали той вагон, оскільки за кожен з них між організаціями буквально йшли бої. На підводах, бо іншого транспорту не знайшлося, перевезли на станцію всі 12 ящиків Галереї картин Т.Г. Шевченка (це з тими, що прибули з Києва) завантажили у вагон. 1 жовтня 1941 р. ешелон відправився у напрямку Курська, але не доїжджаючи до Бєлгорода, повернув назад до Харкова, оскільки під Курськом було підірвано мости.

Простоявши в числі інших ешелонів на станції Основа протягом п'яти діб, ешелон пішов у напрямку Балашово. Залізнична лінія, якою слідував ешелон, піддавалася безупинному бомбардуванню. На щастя, вагон з художніми колекціями ушкоджень уник.

Музейні цінності були направлені в супроводі П. Кривеня та В. Зоріна до Красноярську на підставі посвідчення про відрядження, виданого Управлінням в справах мистецтв при Раднаркомі УРСР.

Але на цьому пригоди евакуації музеїв не закінчилися. Виявилося, що в кінцевому пункті призначення — Красноярську, куди вони прибули 7 листопада 1941 р., на них ніхто не чекав. Звідси за розпорядженням заступника голови Красноярського Крайвиконкому Старовойтова начальнику управління Красноярської залізниці та розпорядженням начальника Крайового відділу мистецтв Ружицького від 10 листопада 1941 р., вагон було спрямовано в Абакан, де поява 14 листопада музейних фондів з Харкова також була повною несподіванкою.

З евакуйованими експонатами залишилися тільки директор Української державної картинної галереї П. Кривень та завідувачка масовим відділом П. Якименко. Згідно з розпорядженням головного управління установами образотворчих мистецтв директор Галереї картин Т.Г. Шевченка В. Зорін був призначений начальником відділу мистецтв Харківської Облради, а експонати шевченківських музеїв він передав П. Кривеню. 21 січня 1942 р. було знищено печатку харківської Галереї картин Т.Г. Шевченка і вона, як заклад, припинила своє існування.

До Абакану прибула комісія з Москви з метою обстеження стану експонатів, яка констатувала, що стан евакуйованих експонатів харківської Галереї задовільний. «*По Державній галереї картин Шевченко (Харків). Евакуйовані в м. Абакан 1177 експонатів із загального числа за інвентарем у 1534. З них — 1-ї та 2-ї категорій евакуйовані 983 з 1103 що зазначені в інвентарі, та 3-ї категорії — 194 з 431. Оригінальних творів Тараса Шевченко вивезено 580 із загального числа, що значаться за інвентарем 606 експонатів. Таким чином, евакуйовано експонатів 1-ї та 2-ї категорій 89%*» [5] (у редакції оригіналу).

Незадовільним було визнано стан 17 творів Київського Центрального державного музею Т.Г. Шевченка, оскільки під час евакуації з Києва вони були дуже пошкоджені. Особливо постраждав портрет В. Жуковського роботи К. Брюллова.

6 лютого 1942 р. Комітет у справах мистецтв при РНК СРСР надсилає телеграму про передачу евакуйованих цінностей українських художніх музеїв на збереження Державній Третьяковській галереї. Експонати Державної української картинної галереї, харківської Галереї картин Т. Шевченка та київських музеїв Т. Шевченка 15 квітня 1942 р., після тримісячної здачі, були передані головному хранителю Третьяковської галереї С. Битюцькій і

Запрошення на виставку. Харків. *1947*

Експозиція тимчасової виставки Музею Т. Г. Шевченка. Харків. *1947– 1948 рр.*

Остання шевченківська виставка у Харкові 1947-48 рр. Фото з книги: Дослідник на ниві Шевченкознавства: зб. наук. ст. М.І. Мацапури / упряд. Т.М. Мацапура. — К. : Унів. В-во ПУЛЬСАРИ, 2011. — 268 с.: іл.

зберігалися у приміщенні Новосибірського оперного театру. Рукописи та автографи Т.Г. Шевченка з рукописного відділу Інституту літератури АН УРСР вивезли до Уфи.

А в окупованому Харкові 12 листопада 1941 р. відбулося засідання Комісії з охорони пам'яток культури при відділі освіти Харківської міської управи, на якому було обговорено перспективи існування культурно-освітніх установ міста, зокрема музеїв. Вихід вбачався в об'єднанні мистецьких музейних закладів для полегшення вирішення їх нагальних проблем, і в тому, щоб дати їм назву — Харківський національний художній музей. Але це рішення так і залишилось на папері. Неевакуйовані експонати Галереї картин Т.Г. Шевченка (меблі, килими, скульптури, картини, присвячені Кобзарю, репродукції тощо) були зібрані у новоствореному Будинку ім. Т.Г. Шевченка (пров. Мироносицький, 11, тепер вул. Раднаркомівська), його директором призначили І. Данильченка, на якого покладалась відповідальність за збереження художніх речей і всього майна музею.

Отже, незважаючи на відсутність оригіналів картин Тараса Григоровича, в новоствореному Будинку ім. Т.Г. Шевченка було зібрано все те, що висвітлювало життя, творчість та громадську діяльність Кобзаря. Планувалось навіть, що Будинок буде видавати листівки та репродукції з малярських та поетичних творів Т.Г. Шевченка, пропагувати його творчість лекціями та доповідями.

Німецьке командування в приміщенні Будинку ім. Т.Г. Шевченка влаштувало для своїх вояків тимчасове житло. Але, незважаючи на це, у музеї планувалося відкрити постійну виставку з такими відділами: малярські твори в репродукціях; літературні твори Кобзаря й ілюстрації до них; життя та громадська діяльність Т.Г. Шевченка; епоха Т.Г. Шевченка; оригінальні портрети Т.Г. Шевченка — живописні роботи, виконані різними сучасними художниками, скульптури та фотографії; музичні твори на теми творчості Т.Г. Шевченка або присвячені йому.

Однак 6 вересня 1942 р. було відкрито лише один відділ виставки малярських творів Шевченка у репродукціях. В двох залах було зібрано 220 експонатів. «*Німецькі вояки дуже цікавляться творчістю Т.Г. Шевченка і часто, ще до відкриття виставки заходили в Будинок і переглядали репродукції картин і виказували бажання придбати їх. За весь час існування виставки, тобто з 6 вересня по 1 грудня було 1752 відвідувань, 76 екскурсій школярів, кількість дітей в яких 1409*», — писав директор Будинку ім. Т.Г. Шевченка І. Данильченко [4].

Ще взимку 1942 р. при Художньому інституті, який на той час також знаходився у приміщенні Будинку ім. Т.Г. Шевченка, відкрився «Художній салон» з метою експонування і реалізації творів харківських художників. Однак, діяльність салону під керівництвом його завідувача К. Бульдіна звелася до торгівлі коштовностями й антикваріатом. Художній інститут відмовився співпрацювати з цим підприємством. К. Бульдін передав салон з усім майном приватному товариству «Культура», яке виманюва-

ло з голодуючого населення Харкова мистецькі цінності й збувало їх німцям. За час господарювання в Будинку ім. Т.Г. Шевченка Товариство «Культура» захопило всі експозиційні зали другого поверху, з бібліотеки було викрадено значну кількість книг. Нарешті «Художній салон» переїхав у приміщення готелю «Інтернаціонал», вивізши і частину меблів, що належала Будинку ім. Т.Г. Шевченка. Однак все це згоріло разом з готелем 1943 року.

У лютому 1943 р. за письмовим розпорядженням німецької штандарткомендатури м. Харкова з Будинку ім. Т.Г. Шевченка було вилучено цінні меблі першої половини XIX сторіччя. Вантажними машинами солдати вивозили музейні меблі та килими для квартир німецьких генералів.

Частину експонатів Будинку ім. Т.Г. Шевченка за розпорядженням керівника Харківського айнзацштабу Р. Гауптая було перевезено до Українського художнього музею (колишня Українська державна картинна галерея) для організації виставки «Історія культури Української області», які також згоріли там разом з неевакуйованими експонатами Української державної картинної галереї, підпаленої фашистами у серпні 1943 року.

Решту майна Будинку ім. Т.Г. Шевченка було пограбовано солдатами СС, що увірвалися в приміщення музею під час другої окупації Харкова в березні 1943 року. Вони виламали двері, знівечили мармуровий бюст Т.Г. Шевченка роботи В. Беклемішева. У травні 1943 р. гестапо двічі проводило обшук у приміщенні Будинку ім. Т.Г. Шевченка, сподіваючись знайти ще щось цінне.

Під час другого відходу німецьких військ з Харкова у серпні 1943 р., співробітники штафельпропаганди, керівником якої був зондерфюрер Бек, забрали портрети Т.Г. Шевченка, виконані В. Касіяном. Збитки, заподіяні Будинку ім. Т.Г. Шевченка, дорівнювали 414300 карбованцям.

А тим часом 27 березня 1943 р. в Уфі Рада Народних комісарів УРСР постановила утворити при Інституті української мови і літератури Академії наук УРСР Державний літературно-художній музей Т.Г. Шевченка та передати до його фондів «*все майно, музейні та архівні матеріали шевченківських музеїв, зв'язані з творчою діяльністю Т.Г. Шевченка*» [14, с. 14] Директором новоутвореного музею Т.Г. Шевченка було призначено Є. Кирилюка. За клопотанням заступника начальника Управління в справах мистецтв при РНК УРСР О. Пащенка у травні 1943 р. для роботи в музеї відкликають колишнього головного хранителя фондів харківської Галереї картин Т.Г. Шевченка М. Мацапуру, який на той час працював на військовому заводі у Куйбишеві. Його призначили заступником директора Державного літературно-художнього музею Т.Г. Шевченка і заступником директора та завідуючим Державних фондів художніх музеїв України. У грудні 1943 — січні 1944 р. М. Мацапура виїжджав до Новосибірська, де оглянув і перепакував експонати Центрального державного музею Т.Г. Шевченка і харківської Галереї картин Т.Г. Шевченка, організував реставрацію пошкоджених картин, підготував їх до реевакуації.

2 грудня 1944 р. врятовані П. Кривнем та В. Зоріним експонати колишньої харківської Галереї картин Т.Г. Шевченка, київських Центрального державного музею Т.Г. Шевченка та меморіального Будинку-музею повернулись із Новосибірська до Харкова і були розміщені на другому поверсі в окремому фондосховищі Державного музею українського мистецтва, утвореного на базі Української державної картинної галереї (нині Харківський художній музей). «*О 2-й половині дня 30 листопада до 4-ої години ранку 1 грудня було проведено вивантаження музейних цінностей безпосередньо з вагонів на автомашину та доставка їх у супроводі озброєної охорони до місця перебування музею по Раднаркомівській вул. 11, де ящики з цінностями вивантажувалися у вестибюлі музею. Всього було зроблено 6 повних рейсів автомашин.*

1-го грудня б. р. згадані ящики були перенесені з вестибюля до залу музею на 2-му поверсі та розташовані там окремо по музеям у відповідному порядку. Під ящики на підлогу було покладено підставки. Жодного ящика пошкоджено не було. 2-го грудня б. р. команду охоронників військ НКВД було відпущено.

Всі ящики Державного музею Т.Г. Шевченка виявлені та прийняті за специфікацією, а саме: колишній Державний Центральний Музей Т.Г. Шевченка у м. Києві в кількості 3-х ящиків за № № 1, 3 та 4; 2, 5 та 6 Меморіального будинку-музею Т.Г. Шевченка у м. Києві. 1 ящик за № 7 та ко-

лишня Державна Галерея Шевченка у 7-ми ящиках за №№ 1, 2, 3, 4, 6, 11, 12, а разом всього 11-ть ящиків» [1] (у редакції оригіналу).

У березні 1944 р. в Харкові передбачалося відкрити постійно діючу Шевченківську експозицію на базі колишньої Галереї картин Т.Г. Шевченка, директором якої призначають І. Данильченка. Він звертався до Харківського обласного відділення в справах мистецтв при РНК УРСР, щоб вирішити питання про організацію Галереї картин Т.Г. Шевченка в новому приміщенні по вул. Сумській, 61. Управління в справах мистецтв при РНК УРСР у Києві мало вирішити питання про підпорядкування Галереї картин Т.Г. Шевченка, про її статус — чи це буде галерея картин, чи Музей Т.Г. Шевченка. Від цього залежало внутрішнє наповнення експозиції. Але 1945 р. з'явилась урядова постанова про підпорядкування музею Народному комісаріату освіти. Тодішній нарком освіти П. Тичина звертався до уряду УРСР з проханням розмістити музей Т.Г. Шевченка в Києві, а в Харкові створити його філію. Але, незважаючи на підтримку відомих діячів літератури, науки та мистецтва, це звернення не знайшло позитивного рішення.

Колекції київських шевченківських музеїв залишаються у Харкові, оскільки в Києві тривалий час для них не знаходилося приміщень. Маріїнський палац було передано ЦК КП(б)У під Республіканський будинок пропаганди і агітації; будинок київської школи № 52, де останнім часом знаходилися експонати Центрального державного музею Т.Г. Шевченка, перейшов у відання київського університету.

Невлаштованість музею Т.Г. Шевченка дуже хвилювала інтелігенцію Києва. *«Повернулася в Україну влада, — говорив письменник Ю. Яновський, — і в українській столиці не можуть знайти приміщення для музею Шевченка». «Ганьба! Не таланило Шевченкові за життя, не таланить і після смерті», — висловлював своє обурення професор О. Дорошкевич»* [16, с. 40].

Поки вирішувалось питання з приміщенням для Державного літературно-художнього музею Т.Г. Шевченка у Києві, протягом 1945—1947 рр. до Харкова регулярно приїжджала комісія з на чолі з його директором М. Мацапурою, яка здійснювала контрольні перевірки стану збереження експонатів, що прибули з евакуації. В акті перевірки, що датований 28 травня 1946 р., є такий запис: *«28 травня було розпаковано ящик № 4 колишньої ГКШ у Харкові з картинами та портретами, виконаними олійними фарбами переважно на полотні. В цьому ящику зберігається 23 експоната. В середині ящик теж викладено дермантином. Під час огляду цього ящику жодних ознак вологості, цвілі та інш. псування не помічено. Стан експонатів задовільний. Після огляду ящик був знову запакований.*

З цього ящика № 4 були вилучені для відправки до м. Києва чотири оригінальних роботи Т.Г. Шевченка, виконаних олійними фарбами на полотні.

1) Інв. № 533 Портрет Рудзинського;

2) Інв. № 534 Портрет Маєвської;

3) Інв. № 55 Портрет Закревського;

4) Інв. № 56 Портрет Закревської.

1 робота художника Флавіцького К.Д. Портрет Т.Г. Шевченка (копія з автопортрету Шевченка 1859 р.) Інв. № 856. Після перевірки решту вісімнадцять експонатів було знову запаковано в ящик № 4» [2].

В 1945—1946 рр. у Харкові, у залах нашого музею, М. Мацапура побудував тимчасову шевченківську експозицію з творів сучасних митців.

Останній раз мистецький доробок Кобзаря з колишньої харківської Галереї картин Т.Г. Шевченка було представлено у Харкові 1947 року. Тоді, а саме 3 березня, за наказом заступника директора ДЛХМ Т.Г. Шевченка А. Колодязного у присутності наукових співробітників харківського музею було знято пломби та розкрито ящики з оригінальними творами Т.Г. Шевченка. Було відібрано 132 твори (живопис, акварелі, малюнки й офорти) і експоновано у нашому музеї на виставці, присвяченій 133-й річниці від дня народження Т.Г. Шевченка.

У серпні 1948 р. на виконання урядової постанови про відкриття Державного музею Тараса Шевченка у Києві експонати колишньої харківської Галереї картин Т.Г. Шевченка, а також колекції київських шевченківських музеїв було остаточно перевезено до столиці, а 24 квітня 1949 р. відкрито нову шевченківську експозицію у будинку, що колись належав відомому промисловцю та меценату М. Терещенку (Бульвар Т.Г. Шевченка, 12).

Нині у Харківському художньому музеї зберігається всього чотири твори великого Кобзаря.

1. Архів Національного музею Т.Г. Шевченка. Акт прийому реевакуйованих експонатів, м. Харків, 2 грудня 1944.
2. Архів Національного музею Т.Г. Шевченка. Акт контрольної перевірки стану збереження експонатів, м. Харків, 28 травня 1946.
3. Архів Харківського художнього музею. Доповідна записка Кривня П.В. в парторганізацію Спілки радянських художників.
4. ДАХО. — Ф. 2982. — Оп. 4. — Од. зб. 225. — Арк. 45. Доповідна записка Данильченка І.А. про організацію роботи Будинку імені Т.Г. Шевченка, 14/XII.1942 р.
5. ЦДАВОВУ. — Ф. № 4763. — Оп. 1. — Од. зб. 2. — Арк. 36 зв. Акт про стан зберігання евакуйованих музейних цінностей в місті Абакані.
6. ЦДАВОВУ. — Ф. 4763. — Оп. 1. — Од. зб. 2. — Арк. 41. Доповідна записка Кривня П.В. секретарю Харківського обкому КП (б)У.
7. ЦДАВОВУ. — Ф. 4763. — Оп. 1. — Од. зб. 2. — Арк. 21. Пояснювальна записка Зоріна В.І. з питань евакуації семи ящиків Київського центрального музею ім. Шевченка через м. Харків від 23/I.1942 р.
8. *Бурачек М.* Галерея малярських творів Шевченка у Харкові / М. Бурачек // Літературна газета. — 1930. — 19 квітня.
9. *Гордон В.* Великий науково-культурний заклад / В. Гордон // Червоний шлях. — 1935. — № 3. — С. 164—169.
10. Інститут ім. Т.Г. Шевченка // Всесвіт. — 1932. — № 7. — С. 14.
11. Інститут Тараса Шевченка // Вісті ВУЦВК. — 1926. — 7 лютого.
12. *Костюк Г.* Зустрічі і прощання (Спогади) / Г. Костюк // Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 1926—2001: Сторінки історії, 75 / відп. ред. та упоряд. О.В. Мишанич. — К. : Наукова думка, 2003. — С. 523.
13. *Маньківський В.* Експонат — живе слово / В. Маньківський // Декада. — 1932. — № 1. — С. 2—3.
14. Національний музей Тараса Шевченка : Альбом / упоряд. Т. Андрущенко, С. Гальченко. — К. : Мистецтво, 2002. — С. 11.
15. *Тельнюк С.В.* Врятовані шедеври / С.В. Тельнюк // Літературна Україна. — 1963. — 13 грудня. — С. 2.
16. *Ткаченко М.* Збереження документів і матеріалів про життя та творчість Т.Г. Шевченка під час Другої світової війни / М. Ткаченко // Міжнародна наукова конференція, присвячена 183-річчю від дня народження Т.Г. Шевченка та 150-річчю від дня заснування Кирило-Мефодіївського товариства. Тези доповідей та повідомлень. — К., 1997. — С. 40.
17. Шевченківська виставка в Харкові // Всесвіт. — 1932. — № 9. — С. 19.

Viktoriya Katsay

TO THE HISTORY OF SOJOURN OF T.SHEVCHENKO'S ARTISTIC HERITAGE IN KHARKIV DURING 1926—1948

The article has brought quite detailed historical account as for foundation and activities of Taras Shevchenko Institute of and Gallery of Shevchenko's pictures of Kharkiv. The review of scientific achievements and exhibitive events of gallery is being exposed. Main accent has been put upon research of the archival documents, related to evacuation of Shevchenko museums of Kharkov and Kiev. The problem of maintenance of creative inheritance of Shevchenko in the years World War II has also been considered.

Keywords: Shevchenko, institute, gallery, museum, exhibitions.

Виктория Кацай

К ИСТОРИИ ПРЕБЫВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ Т.Г. ШЕВЧЕНКО В ХАРЬКОВЕ (1926—1948)

В статье представлен исчерпывающий исторический экскурс основания и пребывания Института Тараса Шевченко и Галереи картин Т.Г. Шевченко в Харькове. Изложен краткий обзор научной и выставочной деятельности галереи. Основной акцент сделан на исследовании архивных документов, связанных с эвакуацией шевченковских музеев Харькова и Киева. Освещена проблема сохранности творческого наследия Т.Г. Шевченко в годы II мировой войны.

Ключевые слова: Шевченко, институт, галерея, музей, выставки.

Ольга ДЕНИСЕНКО

Т. ШЕВЧЕНКО І І. РЄПІН

Наводяться паралелі у творчості художників, які формувались у різний час: для Т. Шевченка актуальними були естетичні принципи романтичної епохи, на творчу особистість І. Рєпіна велике враження справив реалізм і соціальна роль художнього образу. Вказується, що попри очевидну відмінність, вони обоє стали новаторами у багатьох галузях і жанрах мистецтва, в першу чергу, в його жанрово-тематичному спрямуванні.

Ключові слова: Т. Шевченко, І. Рєпін, К. Брюллов, соціальний статус, автопортрети.

Тема «Т.Г. Шевченко і Слобожанщина», незважаючи на те, що Кобзар ніколи не був у Харкові, має багато складових. Крім літературних, особистих зв'язків, епістолярної спадщини, вагоме місце займає і мистецька. Варто згадати, що саме слобожани І. Крамськой та І. Рєпін першими створили живописні портрети Тараса Шевченка, які зайняли достойне місце у колекціях Державної Третьяковської галереї у Москві[1] та Державному музеї Т.Г. Шевченка у Києві[2]. Харків'яни також брали участь у конкурсах на створення пам'ятника Т. Шевченкові у Києві [6, с. 21]. Врешті-решт, у Харкові знаходиться кращий у світі пам'ятник Кобзареві[3].

Життєвий і творчий шлях Т.Г. Шевченка та І.Ю. Рєпіна розділяють тридцять років. Якби Кобзар прожив трохи довше, вони б зустрілись у Петербурзі, в Академії мистецтв, і Рєпін, як свого часу В.Д. Орловський, міг би цим пишатися і розповідати про незабутні зустрічі [7, с. 11].

Ненабагато різнився і соціальний статус обох. Про кріпацьке існування — своє і свого народу, Шевченком написано багато. У спогадах Рєпіна також звучить болісна нота приниження і бідності: «Звание военного поселянина было очень презренное, ниже поселян считались разве крепостные», — згадує Рєпін в «Далеком близком». Пишався він також і тим, що його дід і Шевченків були учасниками повстань. Дід Рєпіна брав участь у чугуївському бунті 1819 року, придушеному з особливою жорстокістю [3, с. 22]. Тоді поселяни «дерзостно» відмовились косити сіно для казенних коней.

Сімдесят чоловік в Чугуєві, який був центром військових поселень України, було покарано шпіцрутенами (як відомо, графічний аркуш «Кара шпіцрутенами» стала найвищим досягненням творчості Т. Шевченка періоду заслання у серії «Притча про блудного сина» (1857).

Дід Т.Г. Шевченка по батькові, Іван Андрійович (Грушевський, Швець) прожив довге життя (1761—1849)[4], і помер, коли Тарас вже був на засланні. Був

---

1 І.М. Крамськой. Портрет поета і художника Т.Г. Шевченка. 1871.

2 І.Ю. Рєпін. Портрет Т. Шевченка. 1880.

3 М. Манізер. Г. Лангбард. Пам'ятник Т.Г. Шевченкові. 1935.

4 Дати народження і смерті подані за другим томом Шевченківського словника (с. 358). Інші ж джерела подають такі дати народження: 1742, 1751, 1756; смерті — між 1841 і 1856-м роками. Найправдоподібніша дата народження, за твердженням В. Жадько, є 1756 рік. (Див.:

свідком повстання Коліївщини 1768 року, і його розповіді стали одним із джерел Тарасової поеми «Гайдамаки». В епілозі поет зобразив діда як цікавого оповідача, намалював його портрет, згадував про нього в повісті «Близнецы» та листах [17, с. 353]. Почуття поваги і гордості до свого діда у Шевченка пов'язане із словами вдячності:

Спасибі, дідусю, що ти заховав
у голові столітній ту славу козачу,
я її онукам тепер розказав.

Живописне зображення діда як хранителя роду, його ментальної та історичної пам'яті, бачимо в картині «Селянська родина» (1843), написаній Шевченком після подорожі в Україну 1843 року.

Найбільш колоритними у Рєпіна є зображення дідів, пов'язані із запорізькою тематикою. В обох варіантах «Запорожців» такі типажі є. У нашому харківському увагу привертає «дід», зображений під рукою І. Сірка, який в цьому «атласі сміху» «видає» свій єхидний смішок. Ще одне — зосереджене, вольове обличчя літнього чоловіка над напівоголеним запорожцем з бандурою свідчить про свою власну, незаангажовану реакцію на лист-послання султанові. В одному з листів Д. Яворницькому [11, с. 398], пишучи про картину «Гопак», Рєпін зазначає, що «навіть столітній дід навприсядки пішов» (пер. наш. — *О. Д.*), цим самим даючи точну характеристику запального, нестримного характеру танцю.

Взагалі поетичний рефрен шевченкового «мені здається, що це я, що це ж та молодість моя» притаманний більшості його творів. Рєпін, також обдарований словом, максимально відвертий в «Далеком близком», листуванні, як Шевченко в своєму щоденнику та автобіографічній повісті «Художник». У своїй сепії «Казахські діти-байгуші» (Харківський художній музей) періоду заслання він зобразив дітей-жебраків, що були частими «гостями» Новопетровського укріплення, де тоді служив Шевченко. Жебракувати мали право тільки діти до тринадцяти років (згідно указу генерала Гессена, тодішнього губернатора Казахстану). Щоб провести паралелі із відомими рядками «мені тринадцятий минало, я пас ягнята за селом», автор статті традиційно дає запитання екскурсантам Харківського художнього музею — ровесникам поета: чому тільки до тринадцяти? І сучасні діти хором відповідають: а в цей час дитина вже може сама заробити! І Шевченко, і Рєпін заробляють! Тарас утримує себе на посаді козачка у Енгельгардта, перед тим — «пасе ягнята за селом». Рєпін малює писанки, які здає в магазин сусіда-купця.

У рік смерті Кобзаря Рєпін, сімнадцятирічний хлопець, вже досить популярний на Слобожанщині іконописець, його «виписують за 100 верст на роботу». Він працює у Малинівській церкві, в п'яти верстах від Чугуєва, де пише велику картину «Розп'яття» [5, с. 9].

Цю ж тему страждання Христа він буде розробляти пізніше в картинах, позначених стилістикою популярного на рубежі століть напрямку символізму [13, с. 83]. Популярну у 1880-ві роки гравюру Штейбена «Голгофа» художник розмістить між портретами Т.Г. Шевченка і М.О. Некрасова в найбільш значній роботі цього періоду — «Не ждали» (1884—1888). Поезія цих улюблених авторів російської революційної інтелігенції, за словами сучасників, була головною рушійною силою революційного руху [16, с. 15]. Цим самим Рєпін проводить іще й паралель із поетом-мучеником, що виявиться в сюжетно-тематичній спрямованості двох своїх етюдів, де зобразить поета, прикутого до тачки, що примостився писати свої вірші [10, с. 5].

У цьому контексті нас зацікавила фраза з листа Рєпіна: «...Я совсем не помню, где я читал эти подробности...». Ці «подробиці» автор статті виявив у музеї А.С. Макаренка в Курязькій колонії біля Харкова. В експозиційному розділі «Виконання покарань» знаходиться фото арештантів, прикутих до своїх тачок. Ілля Рєпін, який через революційну тематику долучився і до тюремних реалій, міг бачити щось подібне у процесі роботи над своїми творами.

Рєпін пройшов типовий шлях до Академії, як і багато вихідців із України, через іконопис. Шевченко — через роботу в артілі Ширяєва, як рисувальник, майстер оздоблення інтер'єру та декоративного розпису. Цей різний шлях у мистецтво пояснено просто — відсутністю у Тараса початкової худож-

Жадько В. Тарасів дід Іван — «півпарубок серед коліїв» / Віктор Жадько, науковець, письменник // Кримська світлиця. — 2013.— 12.04. Електронний ресурс http://svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=11643). Найправдоподібніша з тих міркувань, що дідові Т. Шевченка на час повстання Коліївщини 1768 р. було 12 років, а не сім, як подає автор нашої статті.— Прим. ред.

ньої освіти, носіями якої були сільські дяки-богомази. Багате і різноманітне художнє середовище Чугуєва, одного з найкращих провінційних центрів Російської імперії, природно, давало змогу і навчання (в корпусі військових топографів), і особистого спілкування з майстрами живопису. Зі всією імпульсивністю своєї вдачі Рєпін називає найталановитішого, поцінованого самим І. Айвазовським, Леонтія Персанова «Рафаелем» Чугуєва, а свого вчителя І.М. Бунакова, майстра «суздальського письма» — «живописцем, рівним Гольбейну».

Також різними були їхні шляхи «підкорення» Петербурга. Як художник, Шевченко формується саме тут, з 1832 року і до вступу до Академії, працюючи в майстерні Ширяєва, і одночасно відвідуючи малювальні класи Товариства заохочування художників. Рєпін приїздить до Петербурга із солідним багажем практичних напрацювань в іконописі та розписі церков. Він захоплений розповідями про І. Крамського, почутими на його батьківщині, де Рєпін працював як іконописець. І. Крамской ще довго буде для нього незаперечним авторитетом, як Брюллов у Шевченка.

Також різниться і їх ставлення до України. Відкриття її станеться в обох під час подорожей — Шевченка 1843 року, Рєпіна — у 1880-ті, періоду роботи над «Запорожцями».

Спогади про батьківщину у Шевченка були повиті безрадісним дитинством, раннім сирітством, де Петербург, Брюллов і його оточення стали посправжньому його духовною родиною. Рєпін, навпаки, «...Был полон гордой мысли украинского военного поселянина, что кроме Украины ничего хорошего быть не может, спорил с товарищами, что харьковская соборная колокольня выше Исаакиевского собора» [12, с. 270].

І хоча нинішні російські дослідники практично ігнорують українське походження багатьох митців, серед них і Рєпіна, обмежуючись висловом «Украину он знал и чувствовал» [13, с. 13], пам'ять «хохлацкой крови», про що йому якось нагадав І. Крамской [13, с.13], дитячі та юнацькі враження, що особливо загострились в період його творчої зрілості, творять ґрунт, щоб говорити про глибинні відчуття спорідненості із своїм краєм і народом.

Знакове ім'я, яке поєднує обох майстрів — Карл Брюллов. Для Шевченка це — бог, в прямому розумінні усього слова: спаситель, пророк (в мистецтві), «божественний Карл», «великий Брюллов». Сторінки повісті «Художник» Т. Шевченка доносять до читача увесь спектр їх взаємин: відвідування театрів, спільні обіди, оцінки Брюлловим не тільки робіт студентів, його учнів, а й мистецьких явищ, тих чи інших знакових подій у Петербурзі та світі. Це була школа доброго смаку, правил поводження в товаристві, введення до кола тодішньої петербурзької літературно-мистецької еліти.

У процесі навчання Брюллов радив своїм учням копіювати свої власні твори. У художній спадщині Шевченка збереглися копії з акварелей К. Брюллова «Перерване побачення» та «Сон бабусі і внучки». Після повернення із заслання Шевченко 1860 року виконав офорт «Вірсавія» з картини К. Брюллова, за який отримав звання академіка.

Роль Брюллова в житті Шевченка достатньо висвітлена в його життєвій і творчій біографії. Брюллов помер в Італії 1852 року, посередині терміну солдатського заслання Шевченка. Цього ж року 28-річний В.В. Стасов, майбутній палкий друг І.Ю. Рєпіна, публікує в «Отечественных записках» сповнені захоплення свої враження, пов'язані з останніми роботами К. Брюллова, які він побачив у Манчіано. Через дев'ять років, 1861, в «Русском вестнике» той же Стасов, з притаманним йому темпераментом і перебільшенням, безжалісно розвінчав своє «божество». Як завжди тонко і точно, Рєпін дає характеристику цьому явищу:

«Будучи 8-летним ребенком, за 1500 верст от столицы, в 50-х годах, еще до железных дорог, в полуграмотной среде, я уже знал это имя и много легенд про живопись этого гения. В 60-х годах на лекциях словесности в Академии художеств проф. Эвальд еще увлекал полным восторгом всю аудиторию, описывая «Последний день Помпеи». Но не прошло и десяти лет, как мания свержения авторитетов, охватившая, как поветрие, русское общество, не пощадила и этой заслуженной славы. Причины были уважительные: к этому времени у нас проявился вкус национальный; общество жаждало правды выражения, искренности вдохновения художников и самобытности: малейшая традиция общеевропейской школы итальянизма претила русскому духу...».

Тогда-то Стасов и провозгласил: «Двадцать лет поклонялись ничтожной личности Брюллова!..».

«Искусство как искусство отодвигалось на последний план, как нечто ненужное, замедляющее восприятие, да его и понимали немногие ветераны эстетики. Художественный успех имели иллюстрации Трутовского к басням Крылова. «Искусство для искусства» было пошлой, позорной фразой для художника, от нее веяло каким-то развратом, педантизмом. Художники силились поучать, назидать общество, чтобы не чувствовать себя дармоедами, развратниками и тому подобным ничтожеством» [3, с. 33].

Ім'я Брюллова в період навчання Рєпіна в Академії мистецтв зустрічається неодноразово. Працюючи над програмами з рисунка, він користується порадами І.М. Крамського, який нещадно критикує його за «академічну нісенітницю», заохочуючи до написання життєвих образів. З гумором Рєпін пише про розчарування Крамського його композицією «Потоп», ескіз якої явно повторював «Останній день Помпеї» К. Брюллова [3, с. 33].

Тінь «великого Карла» продовжувала витати не тільки над самим І. Рєпіним, а й над їх стосунками з В.В. Стасовим, настільки, що стала причиною їх багаторічного непорозуміння і припинення всіляких контактів. 1893 року Рєпін разом із сином Юрієм їде за кордон. По дорозі до Відня, зупинившись у Вільно, він висловлює своє захоплення портретом Платона Кукольника роботи К. Брюллова і його сепією «Розп'яття», побаченою в репродукції. До слова, ескіз «Розп'яття» було також виконано і Т. Шевченком на засланні 1850 року (сепія, НГШ).

У виданні повісті «Художник» Шевченко із притаманним йому захопленням щодо всього, що стосувалось Брюллова, пише про цю його композицію. Обидві сепійні роботи — Шевченка і Брюллова, до речі, репродуковані поряд [9, с. 156—157], що дає змогу порівняти їх і зіставити.

Нервозність В.В. Стасова з приводу К. Брюллова (в деяких літературно-мистецьких колах він мав прізвисько «Не уважай-корито») з роками не тільки не «заспокоїлась», а й вибухнула з новою силою. Після трьох короткочасних розходжень 1893 року настало найбільш тривале — четверте.

Пауза у стосунках, причиною чого стало «невідречення» Рєпіна від Брюллова, тривала довгих п'ять років і мала глибоко принципове персоніфіковане значення рішучої боротьби між старим і новим мистецтвом.

Рєпін не тільки пішов викладати до Академії мистецтв, а й у своїх листах він посмів знову піднести Брюллова в генії! У відповідь на «громові» листи В.В. Стасова і звинувачення в «ренегатстві», Рєпін ставить крапку: «...Я ни в чем не извиняюсь перед вами, нисколько не обещаю исправиться, Брюллова считаю большим талантом...» [3, с. 97].

Перші рисункові вправи Шевченка добре описані в мистецтвознавчій літературі (і художній також). Вони належать до періоду його перебування в пана Енгельгардта у Вільно, і виконані, очевидно, за порадою учнів Віленської художньої школи та її професора Й. Рустемаса. Сам Шевченко цінував своє навчання у нього, згадуючи його настанови на засланні, що «коли хочеш бути справжнім художником, то шість років рисуй, а тоді шість місяців малюй, і тоді станеш справжнім художником».

До вступу в Академію мистецтв він мав уже досить високу художню підготовку, яку він пройшов у майстерні Ширяєва, згодом — змальовуючи статуї у Літньому саду. Знайомство з І. Сошенком, відтак — його друзями з Академії мистецтва, дало можливість копіювати учбові оригінали — естампи.

В повісті «Художник» згадується, як неохоче власник майстерні декораційного розпису (Ширяєв) погоджувався відпустити свого майстра (Шевченка): «Он у меня рисовальщик. А рисовальщик, вы сами знаете, что значит в нашем художестве» [9, с. 114]. Більш відверто він висловлює своє незадоволення, коли дізнається про розірвання контракту з Енгельгардтом, що у нього вкрали кращого робітника і він втрачає не одну тисячу рублів! [9, с. 114].

Відвідування Рисувального класу товариства заохочування художників, згодом гіпсового класу Академії мистецтв також згадується у повісті «Художник». У 1835—1837 Шевченко компонує сюжетні малюнки на історичну тематику, відвідує Ермітаж та майстерню К. Брюллова. Природно, що в Академії він зразу вступає до гіпсофігурного класу, пропустивши три попередні.

Фраза із повісті «Художник» — «ниже третьего номера не сажусь» добре ілюструє успіхи Шевченка в царині академічного рисунка. За один із них 1838 року він одержав найвищу оцінку — перший номер [9, с. 161].

В царині рисунка Рєпін, отримуючи за роки навчання всі належні йому великі і малі медалі, вия-

вився не на висоті. Ні за одну роботу, написану з натурщика, (1867) він не одержав перший номер, а тільки два других, один третій, шостий, сьомий і восьмий.

Зневіра у власні сили в мистецтві, що, в принципі, притаманно таким безумовним «перфекціоністам», як Рєпін, посилювалась бесідами зі студентами на «розумні теми». Сором за власну неосвіченість ледве не призвів до непоправного — покинути живопис, Академію, зайнятись освітою. Поради одного зі студентів університету облишити всі ці нісенітниці, це «ваше мистецтво», як не дивно, були підкріплені парадоксальним прикладом — «як Шевченко, який теж спочатку поганим мистецтвом займався, поки не взявся за справу» [3, с. 68] (пер. наш. — *О. Д.*).

Проте блискучими були успіхи Рєпіна в живописі, де він отримав за всі чотири етюди по першому номеру, виділяючись серед своїх товаришів як живописець. Цього ж 1867 року Рєпін приїздить на батьківщину, в Чугуїв. На замовлення церкви в с. Черкаські Тишки він привозить написані в Петербурзі образи євангелістів, серед них — Іоанна, скопійованого з картини К. Брюллова, писаного, в свою чергу, з роботи Доменікіно. До речі, у повісті «Художник» Т. Шевченко згадав, як Брюллов «чрезвычайно прилежно» працював над цією копією, яку йому замовила Академія мистецтв. Тарас був добре обізнаний з життям і творчістю Доменікіно і згадував про нього не тільки в повісті «Художник», а й «Щоденнику» (запис 2.X.1857), і повісті «Варнак» [17, с. 195].

В кінці 1860-х Рєпін стає майстром, і пише так впевнено і вміло, як жоден із його товаришів по Академії. Із освітою та освіченістю в нього також все склалося, що відзначив його друг, мистецький критик В.В. Стасов, написавши в одному з листів, що Рєпін «умнее и образованнее всех наших художников».

Треба зазначити, що Рєпін також довго не полишав думку таки отримати університетську освіту. 1881 року він хотів вступити вільнослухачем до Московського університету. Але, змучений бюрократичними перепонами, покинув цю ідею, назвавши ректорат у притаманному своєму характеру імпульсивному стилі — «вертепом піддячих» [11, с. 263].

Прагнення до всебічної освіти, набуття знань, пов'язаних із фундаментальними дисциплінами, бачимо і в Шевченка: крім навчання в Академії, він відвідував лекції в Петербурзькому університеті, Вільному економічному товаристві, брав уроки французької мови, був добре знайомий із колекціями образотворчого мистецтва — в Ермітажі і приватних галереях. Ці знання виявились настільки ґрунтовними, що через багато років у повісті «Художник», написаній на засланні, не маючи доступу до бібліотек, Шевченко згадує безліч імен творів мистецтва та літератури, вражаючи феноменальною пам'яттю та аналітичним поглядом на громадсько-суспільні явища.

І Шевченко, і Рєпін залишили багато автопортретів. Шевченко створював їх протягом усього свого, більше нелегкого, життя. Найраніший, широко відомий (1840, в овалі, НГШ) — одна з перших спроб малювання олійними фарбами, що відтворює романтично піднесений образ молодого поета і художника. Шевченкові двадцять шість років, перед ним розкриті широкі літературно-мистецькі обрії, у нього прекрасний учитель і друг — К. Брюллов.

У цьому ж ключі, з різною емоційною складовою (зосередженість, рішучість тощо) виконані три відомих графічних автопортрети 1843 року — нарисовані у Яготині 1845 року, які були подаровані В. Рєпніній та Н. Тарновській. До 1845 року належить і відомий за офортом 1860 автопортрет із свічкою [15].

Заслання, Тарасова Голгофа, для нього настало у віці Христа — 33 роки. Коли порівнюєш його «автопортрети» 1840 і 1847 років, запитуєш глядачів, скільки років відділяє романтичного молодого чоловіка від літнього вусатого згорьованого дядька? Лунають відповіді: двадцять, тридцять, а між тим для такого «перетворення» вистачило всього лишень сім… Сам поет про це скаже з вражаючою відвертістю:

І довелося знов мені
На старість з віршами ховатись,
Мережить книжечки, співати
І плакати у бур'яні.

А далі — заслання і короткі три роки творчості, позначені розумінням трагізму невідворотності скорого закінчення життєвого шляху з об'ємом нереалізованих задумів, мрій і бажань, свідками чого також стають його автопортрети.

За манерою виконання ці автопортрети різні: від детально опрацьованих, («Діти-байгуші», «Казахський хлопчик, що грається з кішкою») до силует-

них («Казарма», «Кара колодкою» з «Притчі про блудного сина» (1856—1857)). Стосовно техніки виконання зауважимо, що Шевченко писав автопортрети і олією (як найраніший, 1840 року, так і останній 1861), до речі, обидва — в овалі, як життєве коло, що замкнулось, в графіці використовував сепію, бістр, італійський олівець.

Відмінність автопортретів Шевченка від інших творів цього жанру у різних майстрів, зокрема, у того ж таки Рєпіна, що це не просто зображення себе у різних вікових категоріях і життєвих ситуаціях, а й у випробуваннях. Тяжких і нелюдських. В історії мистецтва відомі випадки, коли художник поміщав свій автопортрет у багатофігурних полотнах — той же Рембрандт, Караваджо, Ботічеллі. У вітчизняному мистецтві прагнення увести автопортретне зображення в картину (частіше всього жанрову) найбільше виявляється саме в «шевченківський» період мистецтва — в колі родини часто представляють себе Ф. Толстой, художники венеціановської школи. П. Федотов зображує себе на прогулянках з родичами або серед своїх друзів-офіцерів, Г. Гагарін — у товаристві К. Брюллова і В. Корна.

Той же П. Федотов, чию соціальну сатиру так цінував Шевченко, зображував себе героєм смішних побутових сцен («Наречених сюди, наречених!», «Ах, батечку, як тобі личить чепчик!») [2, IV].

У творчості художників того часу присутні також і автошаржі — це роботи О. Орловського, В. Тропініна, К. Брюллова, П. Федотова. Автошарж-карикатуру на себе «под ружьем» Шевченко супроводжує підписом «От так, як бачите!».

В значній галереї автопортретів I пол. XIX ст. саме графічний займає важливе місце. І в цьому контексті доробок Т. Шевченка зближується із доробком Рєпіна, чиї досягнення в цьому жанрі збігаються із підйомом графіки у період вже «срібного століття» рубежу XIX—XX ст.

Без перебільшення, роботи Т. Шевченка є унікальними з точки зору введення автопортретів у жанрові і сюжетні сцени казахського періоду, що є справжніми художніми документами життя і творчості Т.Г. Шевченка на засланні.

Образотворча форма автопортретів Шевченка нині досліджується «в контексті розвитку рембрандтівської традиції офорта, а також як система образів, еволюція яких одночасно і відображала загальний процес демократизації уявлень про артистичну особистість, і обумовлювала особливості цього процесу в українській художній культурі другої третини 19 ст.» [8, с. 71]. «Автопортрет зі свічкою» (офорт, 1859) М.В. Панова та А.В. Шило [8] вважають художньо-філософським осмисленням тяжкого шляху моральних і фізичних випробувань, творчих і філософських пошуків, які ще попереду в героя автопортрета і які уже пройшов Шевченко-автор. У цьому ж ключі автопортретний цикл Шевченка запропоновано розглядати як еволюційну особистісну зміну творчого і людського «я»: поет, філософ, кобзар.

У блискучій галереї портретних образів І.Ю. Рєпіна, позначених гостротою характеристик і тонким психологізмом, живописні автопортрети митця не є яскравим творчим явищем. Більш вдалими фахівці вважають його графічні автопортрети, особливо пізнього періоду. Власна душа, її внутрішній світ, вірогідно, не були для Рєпіна джерелом особливого натхнення. Мистецькі інтереси художника були спрямовані на пізнання оточуючого світу, його соціальних явищ, нескінченну різноманітність людських типів того часу.

Найбільш відомий із ранніх — «Автопортрет» (1863) написаний гладко, в умовному колориті, вже добрим рисувальником і доладно побудованою композицією. Автопортрет (1878), при окремих недоліках (слабо прописана голова), дає уявлення про зовнішній вигляд Рєпіна в період його роботи над картинами «Софія» і «Проводи новобранця», коли він виношував задум «Хресного ходу» і «Запорожців». Цим же роком датований і графічний автопортрет. Не дуже цінним в художньому плані, і знову ж таки, «маловиразним», І. Грабар вважає й «Автопортрет» (1887), написаний у Флоренції, але він важливий як документ [3, с. 274].

З двох робіт, написаних 1894 року, І. Грабар аналізує написаний в Неаполі — поколінний, у куртці. Це єдиний портрет «стриженого» Рєпіна, що значно змінило його зовнішній вигляд. Найбільш схожим (крім відомої роботи В. Сєрова, написаної двома роками пізніше), І. Грабар вважає виконаний у чорній вугільній техніці на полотні (1899) [3, с. 168].

Єдиний автопортрет, де Рєпін зобразив себе в «художній кухні», це робота 1915 року, зміст якої розкрив учень майстра А.М. Комашка. Як учень-підмайстер

він деякий час жив у «Пенатах», будучи свідком діяльності митця пізнього періоду творчості [18].

А.М. Комашка зазначає, що визначальними рисами Рєпіна були бережливість і акуратність: «Ніколи не користувався халатом, завжди працював у костюмі, і ніколи жодної фарбової плями, олії не було на його одязі і руках. Чистоти дотримувався ідеальної, був її апологетом» (пер. наш. — *О. Д.*).

Відносно технологічного художнього процесу в майстерні Шевченка збереглися також деякі спогади. Особливо цікаві — його учня, Б.Г. Суханова-Подколзіна. Як пише останній, під виглядом гонорару, щоб подати йому (Шевченкові. — *О. Д.*) на перших порах матеріальну допомогу, так можна було пояснити його учнівство. Природно, що не сам навчальний процес (він «обмежувався малюванням одного й того ж горщика для квітів у різних положеннях та на різних площинах»), а спілкування з Шевченком приваблювало учня. Тим більше, що початок занять збігся із серйозним зацікавленням Тараса офортом, старанним і ретельним копіюванням творів Рембрандта. З обуренням Суханов-Подколзін розвінчує спогади М. Микешина про безлад, бруд і неохайність Тарасової майстерні. Специфічне безладдя, що виникає від самого роду занять, — так він характеризує її стан [14, с. 511]

Походи до академічної бібліотеки, Ермітажу, відвідування колекціонерів, незабутні зустрічі з друзями Кобзаря. Можна уявити, яке враження все це справляло на підлітка. Йому ж пощастило побачити в поверненому Шевченкові портфелі (зберігався у когось на час заслання поета) «портрет молодика із свічкою в руці, тіні на обличчі дуже різкі, пишна шевелюра» [14, с. 513]. Цей автопортрет втрачено, а офорт з нього зберігся. Щось у цих стосунках нагадує відносини самого Шевченка і Брюллова, Рєпіна і Бунакова, Рєпіна і вже згадуваного Комашку.

Художників розділяла велика вікова дистанція (тридцять років), тож природно, що їм не могли позувати одні і ті ж люди. Але все-таки спільні персонажі є. Це, перш за все, портрети М.С. Щепкіна, виконані Т. Шевченком (1857) й І. Рєпіним (1888). Перший зігріто особистим почуттям, відчуттям радості зустрічі після довгої розлуки. Роботу Рєпіна І. Грабар називає кращою з портретів-реконструкцій того часу — Ф. Ліста і М. Глінки. Він припускає, що Рєпін, можливо, застав Щепкіна живим, навіть зустрічався з ним: «эту забавно взятую фигуру, этот стариковский плащ и цилиндр, Репин писал с натуры, с подходящего натурщика» [3, с. 248].

Долучається Рєпін до Шевченка і через знаменитий свій шедевр — «Портрет Мусоргського» (1881). Художник дружив з ним, обожнював його музику, в листах із Парижа В.В. Стасову ніколи не забував передати привіт «Мусорянину». Саме Мусоргський першим з російських композиторів звернувся до творчості Шевченка, з яким познайомився після повернення поета із заслання, зустрічався з ним, писав про це у своїх спогадах. Знав і високо цінував Шевченкового «Кобзаря», на тексти деяких віршів написав пісні.

Мусоргський пережив Шевченка на двадцять років. Передчасний кінець, як написав Рєпін у листі В.В. Стасову, «гениальной силы, так глупо с собой распорядившийся физически!...» [3, с. 9].

Не будемо цитувати відгуки критики, друзів, художників, телеграму П.М. Третьякова з проханням залишити за собою цей портрет, куплений заочно, у Рєпіна особисто. Справжній шедевр та неперевершений твір — до цих оцінок суворого і вимогливого Грабаря мало що додалось за роки, що минули з часу створення.

Історичні погляди обох — і Шевченка, і Рєпіна найбільше збігаються у творах, присвячених гайдамакам та Запорізькій січі. У Шевченка це, практично, тільки в літературному викладі.

Маршрути подорожей обох художників збігаються у кількох знакових для України місцях, першість серед яких належить Качанівці, Хортиці та Києву.

Відвідини Качанівки стались за різних її власників. Шевченко тут побував за Григорія Васильовича і Василя Васильовича (старшого і молодшого). Рєпін працював у Качанівці на запрошення Василя Васильовича Тарновського-молодшого, намалював його портрет («Гетьман», Сумський художній музей) і зобразив його в другому варіанті картини «Запорожці пишуть листа турецькому султану» (1891, Харківський художній музей) в образі кошового Сірка. Запорожець за ним, що «переадресовує» слова козаків султанові, був написаний з кучера Тарновського Нікішки [4, с. 77].

Змінюються і акценти у ставленні до господарів маєтку, хоча спільним залишається художня творчість. На замовлення Григорія Тарновського Шев-

ченко виконав кілька живописних творів, серед них — «Катерину». Внесок В.В. Тарновського-молодшого в Шевченкіану неоціненний з точки зору музейного зібрання, яке стало в Харкові 1926 року першою у світі картинною галереєю Шевченка.

Після 1917 року Рєпін із родиною (доньками Вірою, і Надією, сином Юрієм із його сім'єю, опиняються за кордоном, у Фінляндії). Віднині зв'язок з рідним краєм, де в Чугуєві Рєпін планував оселитися назавжди, переривається. Залишається листування, прослуховування (по радіо, в навушниках) українських опер, з яких особливо захоплювався «Наталкою Полтавкою» і «Запорожцем за Дунаєм». Частими є листи до Д.І. Яворницького з різними проханнями — надіслати літературу, уточнити ті чи інші історичні відомості стосовно Запоріжжя. Саме воно стає предметом «мандрівки у творчу молодість» літнього художника, що втілено у полотнах «Гайдамаки» (1917) і «Гопак» (1926). Остання картина, що довгий час знаходилась у приватному зібранні в Швеції, нині повернулась до Росії у приватну колекцію, «Гайдамаки» знаходяться у збірці Третьяковської галереї у Москві. У листах І. Рєпіна до Д. Яворницького звучать нотки захоплення, пов'язані із гайдамаччиною, художник згадує «свячені ножі», уславлені імена, історичні події [11, с. 386].

Ще одну картину на цю тему Рєпін написав 1902 року. Це колоритний «Гайдамака», що нині знаходиться в Державному музеї образотворчого мистецтва Туркменії [3, с. 123].

Ім'я Т.Г. Шевченка неодноразово й у різних контекстах з'являється в епістолярній спадщині І.Ю. Рєпіна. У листі до П.М. Третьякова він просить уточнити: «Вот моя к Вам просьба: какого цвета глаза у Тараса Шевченка? Пожалуйста, посмотрите и ответьте мне поскорей. Земляки заказали мне его портрет, чтобы поставить в хатке, на Днепре, которая стоит у его могилы, в степи… Ведь недавно был здесь портрет, я его устанавливал, любовался; а цвет глаз забыл — кажется, карие?» [11, с. 327].

Відповідь на це запитання художника знаходимо у спогадах Л.Ф. Пантелеєва: «Крупные черты лица его не производили особенно располагающего впечатления. Но стоило отойти на несколько шагов, и Шевченко становился совершенно неузнаваем: он тогда делался похожим на известный портрет-офорт его собственной работы. И все это делали его удивительные, бархатные, такие глубокие-глубокие темно-карие глаза; все лицо так ими скрашивалось, что Шевченко точно преображался, становился моложе, тихая вдумчивость и мягкость сердечная светились на его лице. Шевченко мало принимал участия в спорах, но когда он начинал говорить, точно какие-то искорки пробегали в его глазах. Несколько лет тому назад у меня с кем-то вышел спор, — какого цвета были глаза у Шевченка; ссылаясь на портрет Репин, мой собеседник утверждал, что они были серые. Не полагаясь на свою память, я обратился к уважаемой Н.А. Белозерской, которая хорошо знала Тараса Григорьевича; она подтвердила мое воспоминание и при этом прибавила, что когда Шевченко был сильно возбужден или в гневе, то из его глаз точно искры сыпались» [1, с. 350].

Високу оцінку портрету дала українська культурно-мистецька громадськість, про що свідчить лист С. Кульженка до Рєпіна:

«Киев, 4 января 1911 г. Милостивый государь!

В феврале сего года состоится юбилей Т.Г. Шевченко. Желая издать портрет поэта, написанный Вами некогда для редакции журнала «Киевская старина», мы покорно просим Вас, как автора, разрешить нам воспользоваться этим Вашим прекрасным портретом для указанного юбилейного издания.

Портрет находится у г. В.Н. Науменко в Киеве, и от его мы имеем разрешение.

С совершенным почтением С. *Кульженко*» [10, с. 48].

Окрема сторінка шевченківсько-рєпінських зв'язків — діяльність І. Рєпіна в журі конкурсу з встановлення пам'ятника Кобзареві в Києві. Про це свідчать листи Голови Київської міської Управи — Дьякова:

«Киев, 20 ноября 1912 г.

Ваше превосходительство, милостивый государь Илья Ефимович.

Объединенный комитет по сооружению в г. Киеве памятника Т.Г. Шевченко имеет честь уведомить ваше превосходительство, что в заседании его Вы избраны в члены жюри по присуждению премии за проект памятника Т.Г. Шевченко, представленный согласно третьему международному конкурсу.

Жюри имеет состояться 21 декабря сего года в 12 ч. дня в г. Киеве, в помещении городской управы.

О своем согласии принять на себя эту обязанность не откажите уведомить комитет.

Председатель комитета, киевский городской голова И. Дьяков.

Секретарь комитета, гласный Киевской городской думы И. Щитковский» [10, с. 87].

Через деякий час Рєпіну нагадують знову:

«Киев, 11 декабря 1912 г. Ваше превосходительство Илья Ефимович.

Бюро Комитета по сооружению памятника Т.Г. Шевченко имеет честь сообщить Вам, милостивый государь, что заседание жюри по рассмотрению проектов памятника в г. Киеве Т.Г. Шевченко состоится 21 сего декабря (пятница) в 12 час. дня в помещении Киевской городской управы.

Заместитель председателя бюро, гласный Киевской городской думы И. Щитковский» [10, с. 89].

Зазначимо, що участь Рєпіна у роботі журі була чисто формальною, його підпису в документації стосовно пам'ятника знайти не вдалось.

Завершують шевченківську тему в листуванні Рєпіна звернення секретаря АМ В.П. Лобойкова.

«Петербург, 28 февраля 1914 г. Милостивый государь Илья Ефимович!

В письме от 20 февраля сего года за № 72 председатель отделения русского языка и словесности императорской Академии наук А.А. Шахматов, уведомив меня, что состоящий при названном отделении разряд изящной словесности решил 16 марта сего года в 2 часа дня устроить в здании императорской Академии наук публичное заседание, посвященное памяти Т.Г. Шевченко, просил сообщить, предполагает ли императорская Академия художеств принять участие в означенном чествовании.

Принимая во внимание, что собрание императорской Академии художеств 27 января сего года постановило просить Вас и В.В. Матэ, в случае обращения по настоящему делу императорской Академии наук в императорскую Академию художеств, принять участие в чествовании 100-летней годовщины со дня [рождения][5] Т.Г. Шевченко, я об изложенном считаю долгом уведомить Вас и добавить, что о приведенном постановлении академического собрания вместе с сим уведомлен председатель отделения русского языка и словесности императорской Академии наук профессор А.А. Шахматов.

Примите уверение в совершенном почтении и преданности, В. Лобойков».

Ще один лист залишає досить таки курйозне враження:

«Петербург, 10 ноября 1913 г. Милостивый государь Илья Ефимович!

В 1899 г. Вы вступили в члены Общества имени Т.Г. Шевченко для вспомоществования нуждающимся уроженцам Южной России, учащимся в высших учебных заведениях города С.-Петербурга. В то же время воодушевление членов способствовало притоку в кассу Общества значительных средств, и Общество имело возможность оказывать нуждающемуся студенчеству ощутительную помощь.

По некоторым причинам в последние годы благотворительная деятельность Общества весьма ослабела, а расходный бюджет его дошел до скромных цифр.

Между тем в текущем году правлению Общества пришлось встретиться с настолько значительной и настоятельной нуждой недостаточного студенчества, что для удовлетворения ее далеко не хватает имеющихся в распоряжении Общества средств.

Ввиду этого правление решило обратиться к членам Общества с просьбой об уплате недоимок хотя бы за последние годы и членских взносов за текущий год.

Ваше сочувственное отношение к задачам Общества в первые годы его существования дает смелость правлению обратиться к Вам, Илья Ефимович, с покорнейшей просьбой о поддержке Общества вспомоществования нуждающейся молодежи. Денежные взносы следует направлять на имя казначея Общества присяжного [поверенного] М.М. Дубяга, г. СПБ, 2-я Рождественская, д. 27, кв. 27.

Тов. председателя [подпись неразборчива]. Секретарь Балицкий.

Членские взносы от Вас не поступали за 1904—1913 годы» [10, с. 112].

Гадаємо, що «злісний неплатник» І.Ю. Рєпін, скоріше за все, за іншими, більш нагальними справами, просто забув про членські внески. Сміємо надіятися, що цей борг він погасив.

Підводячи підсумок, зазначимо, що ще одна характерна риса української вдачі тісно зближувала

[5] В оригинале ошибочно написано: смерти [10, с. 20].

обох видатних митців — Тараса Шевченка та Іллю Рєпіна. Це — виняткове почуття гумору та самоіронії, що притаманне по-справжньому талановитим особистостям.

Годі перелічувати цитати з повісті «Художник» чи Тарасового щоденника, сповнені кпинів зі самого себе або подій навколишнього життя. Такими ж іскрометними перлами пересипано листування І. Рєпіна. Обидва художники формувалися у різний час: коли для Т. Шевченка актуальними були естетичні принципи ще романтичної епохи, то на творчу особистість І. Рєпіна справив колосальне враження реалізм і соціальна роль художнього образу. Та попри очевидну відмінність, їх мистецтво об'єднують кілька засадничих рис: вони обоє стали новаторами у багатьох галузях і жанрах мистецтва, в першу чергу, в його жанрово-тематичному спрямуванні. Але понад усе — і Шевченко, і Рєпін були яскравими індивідуальностями із загостреним почуттям правди, справедливості, а тому їх мистецтво завжди залишалося патріотично зорієнтованим та прагнуло до вираження піднесеного буття.

1. Воспоминания о Тарасе Шевченко / составл. и примеч. В.С. Бородина и Н.Н. Павлюка ; предисл. В.Е. Шубравского. — К. : Днипро, 1988.
2. Государственная Третьяковская галерея. Автопортрет в русском и советском искусстве. Каталог выставки. — М. : Советский художник, 1977.
3. *Грабарь И.Э.* Репин : в 2 т. / И.Э. Грабарь. — М. : Изд. АН СССР, 1963. — (2-е изд.).
4. *Денисенко О.* Картина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» (1889—1896) в собрании Харьковского художественного музея / О. Денисенко // Белорусско-русское культурное взаимодействие конца XIX — начала XX в. — Витебск, 1995.
5. *Москвинов В.Н.* Репин на Харьковщине / В.Н. Москвинов. — Харьков : Харьковское книжное изд-во, 1959.
6. *Німенко А.* Пам'ятники Тарасові Шевченку / А. Німенко. — К. : Мистецтво, 1964.
7. *Орловський В.* Микола Пимоненко / В. Орловський — ХМ. : Галерея, 2006. — (Альбом).
8. *Панова М.В.* Автопортретный цикл Т.Г. Шевченко и жанр автопортрета в культуре романтизма : монография / М.В. Панова, А.В. Шило. — Х. : Новое слово, 2003.
9. Повесть Тараса Шевченко «Художник»: иллюстрации, документы. — К. : Мыстэцтво, 1989. — (Альбом).
10. Репин и Украина. Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину. 1896—1927. — К. : Изд-во АН УССР, 1962.
11. *Репин И.* Избранные письма : в 2 т. 1867—1930 / И. Репин. — М. : Искусство, 1969.
12. *Репин И.Е.* Далекое близкое / И.Е. Репин. — Л., 1986.
13. Репин Илья Ефимович. К 150-летию со дня рождения. Сборник статей. — С.-Петербург : Государственный русский музей, 1995.
14. Спогади про Тараса Шевченка / упоряд. і приміт. В.С. Бородіна і М.М. Павлюка ; передм. В.Є. Шубравського. — К. : Дніпро, 1982.
15. Тарас Шевченко. Альбом / автор-укладач Д.М. Степовик. — К. : Мистецтво, 1984.
16. *Чурак Г.* Илья Репин / Г. Чурак. — М. : ГТГ, 2000. — (Серия «Художник в Третьяковской галерее»).
17. Шевченківський словник : в 2-х т. — К. : УРЕ, 1976.
18. *Шило А.В.* Загадки Репина. Очерки о творческой лаборатории художника / А.В. Шило. — Х. : Новое слово, 2004.

Olha Denysenko

SHEVCHENKO AND REPIN

The article has presented certain parallels in creativeness by the artists risen at the various time: if for T. Shevchenko most actual notions laid in aesthetics of Romanticism, I. Repin's creative personality got strong influence of Realism and the social load of artistic image. Conclusion has been forwarded that in spite of evident difference, both painters became pioneers in numerous branches and genres of art, in its genre-thematic direction first of all.

Keywords: T. Shevchenko, I. Repin, K. Brullow, social status, self-portraits.

Ольга Денисенко

ШЕВЧЕНКО И РЕПИН

Приводятся параллели в творчестве художников, которые формировались в разное время: для Т. Шевченко актуальными были эстетические принципы романтической эпохи, на творческую личность И. Репина большое впечатление произвел реализм и социальная роль художественного образа. Указывается, что несмотря на очевидную разницу, они оба стали новаторами во многих отраслях и жанрах искусства, в первую очередь, в его жанрово-тематическом направлении.

Ключевые слова: Т. Шевченко, И. Репин, К. Брюллов, социальный статус, автопортреты.

Галина ІВАШКІВ

ШЕВЧЕНКІАНА В УКРАЇНСЬКІЙ КЕРАМІЦІ XIX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Аналізується використання образу Т. Шевченка та героїв його творів у декорі народної та професійної кераміки, а також виробів фарфорових та фаянсових заводів і фабрик. Визначені основні види і типи, композиційні схеми, мотиви й техніки оздоблення цих глиняних пам'яток. Наголошується на творчих підходах митців до зображень українського національного генія, висвітлюється їхня участь у найвідоміших виставках.

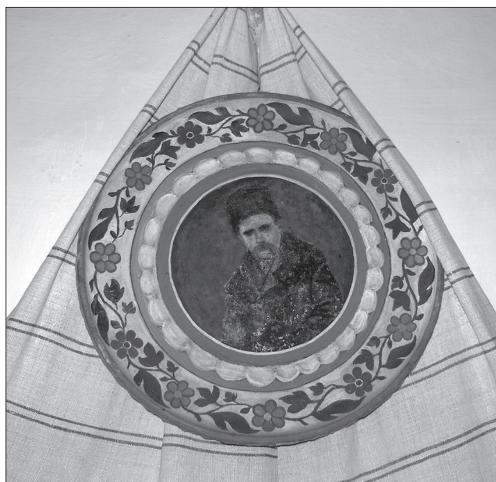
Ключові слова: Тарас Шевченко, образ, кераміка, композиція, декор.

«Ви стали особою міфічною, про котру є вже дивовижні казки та легенди, нарівні з переказами старих часів» [78, с. 137], — так писав 1859 р. до Тараса Шевченка про його популярність у народі відомий історик і фольклорист Михайло Максимович. Однак любов та шана до Т. Шевченка справді всенародними стали після його смерті. Великою стійкістю тематики та витриманістю загального образу вражає фольклор про Шевченка, адже народ, як зазначав Ю. Соколов, «підкреслив у поетові і в усьому його житті те, що і в народному уявленні, і в дійсності було найістотнішим у діяльності Шевченка» [94, с. 6].

Творчу спадщину Т. Шевченка у XX — на початку XXI ст. осмислювали не лише філологи [65; 67; 62; 88; 81], а й дослідники музичного, театрального, образотворчого й декоративно-ужиткового мистецтва. З'явилася низка фундаментальних праць про графічні та живописні твори митця [87; 64], ілюстрації до його поетичних творів [99]. Знаковими подіями останніх років стали вихід у світ повного зібрання творів Т. Шевченка у 12-ти томах та шеститомної Шевченківської енциклопедії (поки що вийшло чотири томи) [100]. Загальне визнання науково-мистецької спільноти здобула новаторська монографія Володимира Овсійчука «Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури» (2008). Учений наголосив, що мистецька спадщина Кобзаря у своїй жанровій палітрі «є неповторною і неперевершеною ніким з тодішніх художників в Україні ані за глибиною змісту, ні за сміливістю вислову» [87, с. 10]. Дослідження геніального доробку Шевченка, а також мистецької шевченкіани XIX — початку XXI ст. активізувалися в рік 200-ліття з дня народження нашого національного генія. Це, зокрема, статті Михайла Станкевича «Релігійні мотиви у графічних творах Тараса Шевченка» [95, с. 9—16], Галини Скляренко «Інтерпретація творчості Т. Шевченка в українському мистецтві XX століття» [93, с. 90—100] та інших науковців.

Порівняно менше досліджується шевченківська тема у декоративно-ужитковому мистецтві, зокрема кераміці. Так, щодо української народної кераміки можна згадати лише спеціальні статті Юрія Лащука «Образ Т. Шевченка в українській народній кераміці» (1961) [75, с. 86—88] та Олени Клименко «Гончарство і Шевченко» (2012) [100, т. 2, с. 126—129]. В інших розвідках дослідники зде-

Іл. 1. Василь Поросний. Бюст «Тарас Шевченко». Поч. XX ст., с. Опішне Полтавської обл. НМУНДМ



Іл. 2. Тарілка. Друга половина XX ст., с. Хомутець Полтавської обл. ДІЕЗ «П»

більшого лише називали деякі твори на шевченківську тему або публікували окремі з них із портретами Т. Шевченка та його літературних героїв.

Відтак, у цій статті аналізуватимуться глиняні пам'ятки кінця XIX — початку XXI ст. із зображенням Великого українського поета та своєрідні «переспіви» його творів у творчості народних і професійних митців, а також деякі яскраві за художніми особливостями фабричні вироби.

За технологічними характеристиками, зокрема складом глини і температурою випалу, треба говорити про теракотові, майолікові, фаянсові та фарфорові предмети й вироби, виготовлені з кам'яної маси, шамоту. В основі робіт народних майстрів гончарна глина, натомість у фабричних — біла (каолін). Твори здебільшого виготовляли на гончарному крузі, рідше відливали у формах або ліпили вручну. В оздобленні кераміки застосовані найрізноманітніші розписні й пластично-фактурні техніки, у тому числі покриття поливою, ручний розпис (ритування, ріжкування), механічні техніки, зокрема декалькоманія, а також ажур, рельєфне ліплення, округлий ліпний декор тощо. За типологією М. Станкевича [96, с. 77—85] керамічні вироби окресленої тематики є декількох родів та великої кількості типів. Це, наприклад, садово-паркова кераміка (погруддя та пам'ятники), обладнання житла (кахлі, вази, медалі, плакети, пласти, скульптура малих форм, зокрема настільні бюсти) та інших приміщень (погруддя Т. Шевченка в кабінетах, клубах, будинках культури, навчальних закладах), посуд (миски, полумиски, тарілки, дзбанки, калачі, плесканки) тощо.

Як слушно зазначав Василь Щербак, у декоративно-ужитковому мистецтві загалом та кераміці зокрема «робота над шевченківською темою не припинялася ніколи, але були періоди особливого піднесення, пов'язані з ювілейними шевченківськими датами (1911, 1914, 1939, 1961, 1964)» [105, с. 368]. У першій чверті XX ст. митці створювали переважно портрети й статуетки, які передавали зовнішні риси поета й були позначені певними рисами етнографізму. Згодом на перший план вийшли ідейно-художня й емоційно-психологічна виразність [105, с. 368].

Графічні, живописні та пластично-скульптурні композиції з зображенням Кобзаря на папері, полотні, дереві, металі, глині доповнювали вишивки (рушники, серветки, картини-портрети), килими, дерев'яні шкатулки, скриньки. З'явилося чимало монументальних творів (настінні розписи, мозаїки, вітражі), фаянсові, порцелянові й скляні вази, тарілки з портретом Великого Українця та його героїв, уривками поетичних творів. Відтак, з кінця XIX ст. почалося увічнення українського генія у творах різних мистецьких жанрів. Іменем Кобзаря називали вулиці, сквери, парки, артілі, товариства, наукові заклади, в містах і селах України та поза її межами виникло чима-

ло меморіальних музеїв. Одним із важливих аспектів пошанування Кобзаря є виставки його літературних та художніх творів, робіт із шевченківською тематикою митців образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва.

У мистецтвознавчому аспекті надзвичайно цікавою є шевченкіана в кераміці. Одразу зазначу, що не всі глиняні вироби з образами Т. Шевченка та героїв його творів збереглися. Про деякі з них є лише згадки в архівних матеріалах, каталогах виставок та експедиційних записах, а тому пам'ятки, які є в музеях або приватних збірках, дуже цінні для мистецтвознавства. Так, із кінця XIX і в XX ст. народну кераміку зі зображенням Кобзаря або з шевченківською тематикою виготовляли гончарі Опілля (Потелич), Бойківщини (Стара Сіль, Миколаїв), Гуцульщини (Косів, Пістинь), Покуття (Коломия), Західного (Устечко, Микулинці, Вишнівець) та Східного Поділля (Бар), Буковини (Сторожинець, Садгора), Волині (Крем'янець, Острог, Кульчин) [1, арк. 178], Середнього Придніпров'я (Канів) [66, с. 153], Лівобережної України (Опішне) [89, с. 52].

Глиняні пам'ятки означеної тематики з Лівобережжя найбільше пов'язані з майстрами Опішного, Поставмук та Хомутця, що на Полтавщині. Оригінальні скульптури Кобзаря, зокрема бюсти, створював Федір Чирвенко (1856/1868—1919) з Опішного. Від 1888 р. їх разом із посудом експонували в Україні та за її межами, включаючи Всесвітню виставку 1900 р. в Парижі; гончаря часто нагороджували різними медалями [98, с. 26].

М. Русов 1905 р. висловлювався щодо пластики статуеток, що вони (статуетки) дуже точно, майже фотографічно, передавали риси Т. Шевченка, а тому такі вироби охоче купували на ярмарках у Полтаві [89, с. 52]. Окрім цих творів, майстер виконував і погруддя Миколи Гоголя, а також «артистично» зображав «парсунки з етнографічних типів», як от: «українець», «москаль», «жид» [89, с. 54].

На початку XX ст. теракотову статуетку Шевченка в кожусі й шапці створив гончар Василь Поросний (Опішне), хоча, як зазначає О. Клименко, він, а також Ф. Чирвенко та Ю. Різник, малі скульптурні портрети поета (у повен зріст або погруддя) виконували вже з кінця XIX століття [70, с. 127]. Назване погруддя невеликого розміру (14 x 6,5 x 6,8 см), у ньому типові елементи одягу (комір кожуха) та головний убір (шапка) оздоблені у високому рельєфі, а біля підставки напис «Шевченко» [49] (іл. 1). В основі іншої однофігурної композиції — зображенні бандуриста, Ю. Лащук вбачав намагання невідомого гончаря з Опішного також відтворити образ Т. Шевченка [75, с. 88]. 1913 р. погруддя поета у виконанні одного з гончарів з Поставмук експонували на Другій Всеросійській кустарній виставці в Петербурзі.

Іл. 3. Миска. 1904 р., с. Ічня Чернігівської обл. РЕМ

Іл. 4. Михайло Пінчук. Скульптура «Тарас Шевченко». Поч. XX ст., м. Короп Чернігівської обл. НМУНДМ

Іл. 5. Миска. Поч. ХХ ст., м. Бар Вінницької обл. ВОХМ

Іл. 6. Степан Камінецький. Плакета «Тарас Шевченко». 1920—1930-ті рр., смт. Товсте Тернопільської обл. НМНАПУ

Беручи за основу народну картинку, фабричні порцелянові статуетки й професійну скульптуру, майстри Марко Прогло (1891—1953) і Олександр Багрій в 1920-х рр. за допомогою гіпсових форм, які поширювала майстерня Полтавського губернського земства і Опішнянський гончарний навчально-показовий пункт, виготовляли пластичні глиняні портрети Т. Шевченка (бюсти і статуетки), зображали героїв його поезій [90, с. 33; 69, с. 44].

У цей час в Україні, особливо на Лівобережжі, з'являлися перші пам'ятники Т. Шевченкові, в тому числі й керамічні. Тоді ж на майданчику перед Глинським керамічним технікумом за сприяння міської влади встановили пам'ятник, розписаний кольоровими глинками та вкритий поливою. За інформацією викладача цього закладу Тихона Свистуна, згодом він «звітрів» (змінив колір) і 1956 р. його зняли [1, арк. 264; 75, с. 88].

В 1930-х рр. зображеннями Великого українського поета розмальовував тарілки [80, с. 270] та вази (погрудний портрет знаходився в овальному обрамленні) [79, с. 469] майстер артілі «Художній керамік» в Опішному Петро Кононенко.

За даними Володимира Січинського, в Опішному в 1930-х рр. ліпили фігурки різноманітної «літературної тематики», зокрема за твором Т. Шевченка «Катерина» [92, с. 5].

Скульптурні зображення чоловіка з люлькою, що дещо нагадує образ Кобзаря, усередині своїх калачів поміщав Павло Калашник із Хомутця та Ф. Чирвенко [8]. Ці предмети називали «київськими» або «малоросійськими» глечиками — в них наливали горілку під час родинних і календарних свят. Декор цих виробів включав техніки штампування (мотиви кіл і скісних хрестиків), рельєф, вкриття поливою, здебільшого зеленою.

Інший гончар з цього села до 100-річчя з дня смерті поета виготовив тарілку з поясним зображенням поета (з шапкою та в кожусі) на зеленому тлі, що є своєрідною імітацією лона природи[1] [32]. Потрійні кола, одне з яких з рельєфними елементами, мотив гірлянди з кольоровими розетками, пуп'янками та листками, запозичений з місцевої вишивки, відсутність поливи та розпис різнокольоровими олійними фарбами) вказують на нетипові особливості декору цього виробу.

Скульптуру зі зображенням чоловіка, який сидить і грає на кобзі (подібно до статуетки опішнянського гончаря, про яку йшлося попередньо) інколи також називали зображенням Т. Шевченка. Це виріб майстра з Попівки Полтавської обл. (перша половина ХХ ст.); в фігурі, особливо пластиці обличчя, є певна схожість з Кобзарем [39] (іл. 2).

Образ Т. Шевченка, як і загалом шевченківська тематика, були популярними й для народних майстрів Чернігівщини. Ймовірно, до 90-річчя з дня народження Кобзаря створено миску, яку для Російського Етнографічного музею в Санкт-Петербурзі 1904 р. придбав в Ічні (Чернігівська губернія) Іван Зарецький. В центрі миски на брунатному тлі ден-

[1] На авторство гончаря з цієї місцевості вказує запис в інвентарній книзі ДІЕЗ «П».

ця є ріжкований напис «1904» цеглястого кольору, а на берегах ритмічно укладені мотиви закрутів та потрійних кругів із білими контурами та заповненнями жовтого, синього і брунатного кольорів. Завершує композиційну схему мотив кривульки [59] (іл. 3).

На початку XX ст. скульптурний портрет Т. Шевченка виготовив Михайло Пінчук із Коропа [50] (іл. 4). Це постать митця у повен ріст, права рука ледь піднята догори, а лівою, зігнутою у лікті, він тримає невелику книжку. «Одяг» зображеного складається з традиційних компонентів — кожуха та смушевої шапки на голові, а вся скульптура вкрита темно-зеленою поливою[2]. У 1947 р. на виставці у Чернігові експонували погруддя Кобзаря у виконанні гончаря зі с. Верби Сергія Титова [75, с. 88].

Шевченківська тематика по-особливому звучала у творах майстрів Середнього Придніпров'я. Авторами декількох мисок 1920-х рр. були гончарі з Канева Черкаської області. Як зазначає Л. Данченко, для цих виробів, як, зрештою, і для чернігівських, на відміну, скажімо, від дибинецьких, написи не були характерними [66, с. 159], а основним мотивом однієї з мисок є дата «1924» на її денці, обрамлена вінком подвійних дуг [51]. Виразності автор досягає досить скупими засобами творення композиційної схеми й кольорового наповнення — це поєднання білого тла й брунатного розпису. Припускаємо, що і цей виріб присвячено річниці поета, зокрема його 110-літтю від дня народження.

Унікальною та рідкісною за композицією є миска ще одного місцевого гончаря Григорія Сергієнка, датована цим же роком — в основі схеми поміж смугами спіралі є рядки одного з головних творів поета — «Заповіту» [52]. Архітектонічні частини миски зведено в одне ціле, ритмічність складових схеми миски порушується величиною літер тексту, назвою вірша, ініціалами та прізвищем автора твору, а невелика п'ятипелюсткова розетка є завершальним акцентом декору виробу. Для посилення контрасту автор поєднав лише два кольори — брунатний і білий [53; 66, с. 153, 159].

Із подільської кераміки зберігся полумисок 1928 р. майстра з Бару, що на Вінниччині, розпи-

Іл. 7 а, б. Олексій Луцишин. Куманець «Тарас Шевченко». 1981 р., м. Вінниця. МГМЛ ВОХМ

саний у техніці ріжкованого розпису — погрудний портрет Кобзаря обабіч замкнено мотивами «S»-подібних спіралей з крапками на їх кінцях, що дещо перевантажує композиційну схему [3] (іл. 5). Зазначимо, що «живописний» портрет Кобзаря (використано лише брунатний колір, а в розписі наявне певне узагальнення) контрастує із чіткою «графічністю» берегів полумиска, де поєднані мотиви кіл, кривульки та скісних ліній.

У 1920—1930-х рр. у Товстому Тернопільської обл. Степан Камінецький та інші гончарі виготовляли плакети овальної форми (24 x 18,7 x 2,8 см) з рельєфним погруддям Кобзаря за типовим зразком ав-

[2] За надане фото висловлюю вдячність науковому співробітникові ІМФЕ ім. М.Рильського Людмилі Сержант.

Іл. 8 а, б. Петро Кошак. Кахлі. 1913 р., с. Пістинь Івано-Франківської обл. НМНМГП; Приватна колекція Андрія Цибка

топортрета 1860 року [40] (іл. 6). Мінімалізм оздоблення проявлявся в тому, що краї виробу прикрашала рельєфна кривулька, внизу напис — «Шевченко», а вся поверхня вкрита брунатною поливою.

Подібне зображення поета із написом «Тарас Шевченко» довкола й аналогічний спосіб оздоблення — вкриття подібною поливою — характерні риси невеликої (11 x 8 x 2,5 см) плесканки (1981) Олексія Луцишина (1922—2001) з Крищинців Вінницької області. Прикрашення іншого боку виробу пов'язане з музеєм Кобзаря в Каневі. Про це свідчать зображення фрагмента споруди і напис «Музей Т. Г. Шевченка / Канів»[3] [4] (іл. 7а, 7б).

Чергування фігур, складна ритмічна структура, певна гротескність в образі юнака, який, читає книжку лежачи, є складовими пластичної композиції «Мені тринадцятий минало» (1981) цього ж автора [5]. В кольоровій гамі поєднані теплі кольори літа — соковита зелена трава, польові квіти тощо.

Прикладом шевченківської тематики у декорі керамічних виробів зі Слобожанщини є барельєфний портрет Кобзаря 1950 р. на брунатно-полив'яному полумиску, який виконав Іван Шкурко з Луганська [75, с. 88]. Шевченкіана була присутня і в творчості Федора Гнідого з Валок, що на Харківщині. Він — автор декількох скульптур малих форм із однією темою («Тарас Шевченко малим пас ягнят», «Мені тринадцятий минало» (обидві — 1960), «Тарас Шевченко з отарою овець» (1968)), особливостями якої була тонка пластика, риси розповідності, поєднання образної мови з уривками текстів, вкриття однією поливою [68, с. 93—94].

Із мальованої кераміки Прикарпаття назвемо кахлі й таріль гончаря Петра Кошака (1864—1940) із Пістиня Івано-Франківської обл., випускника Коломийської гончарної школи, де він вчився, як зазначали деякі дослідники, упродовж не трьох років [76, с. 69], а трьох місяців [61, арк. 6, 8]. У 1913 р. на замовлення Івана Бойчука, мешканця села Старий Ключів, що на Івано-Франківщині, автор створив цілу піч (на завершальній кахлі трикутної форми поміщено ритований напис: «І. Бойчук, 1913 р.»). На одній із лицьових виповнювальних кахель є поясне зображення Т. Шевченка. Окремі риси обличчя та одягу (смушева шапка, кожух з широким коміром) вказують на те, що зразком для майстра були автопортрети поета 1860 та 1861 років. У той же час докладне вивчення зображення на кахлі дає підстави припускати, що гончар мав перед собою й фотографію 1859 р., на якій Шевченко серед трьох своїх друзів. На цьому фото такий же верхній одяг

[3] Плесканка представлена в експозиції МГМЛ, що є відділом ВОХМ.

Шевченка, а шапка дещо нахилена (набакир), проте не дуже схожими є риси обличчя поета. Розпис кахлі автор виконав у національних кольорах — синьому (як тло) та жовтому (колір кожуха). Центричну композицію П. Кошак доповнив ритованим написом великими друкованими літерами: «НАША ПІСНЯ, НАША ДУМА НЕ ВМРЕ, НЕ ЗАГИНЕ»[4], кути кахлі прикрашають мотиви багатопелюсткових розеток із кривульчастим обрамленням [57] (іл. 8а). Подібна кахля зі збірки НМНМГП різниться хіба оздобленням кутів, де змальовано гілочки з «дубовими» листками й пуп'янками [43] (іл. 8б).

В основі центральної композиції тарілки (h — 4,5, d — 32 см) 1913 р. цього ж автора подібний портрет Т. Шевченка, однак з іншою колористичною гамою. Окрім зображення поета та ритованого напису, як і на попередньому виробі, береги тарілки заповнюють дві орнаментальні смуги геометричного (поєднання мотивів трикутників, крапок, «ільчастого письма») і рослинного (мотиви дзвіночків, тюльпанів, розеток, пуп'янків та листків) характеру в зелених, брунатних та частково жовтих і синіх кольорах [60] (іл. 9). Подібна тарілка (1926) цього ж пістинського гончаря зберігається в одній із приватних збірок [75, с. 87].

До 90-річчя від дня народження Кобзаря керамічне погруддя поета (h — 42 см) виготовив Михайло Близнюк (с. Гринів Косівського повіту), яке 1934 р. подарував до фондів музею НТШ[5]. Спорудження пам'ятників великому Кобзареві в Західній Україні в ювілейному 1914 р. набуло масового характеру: майже у всіх селах, як зазначав М. Німенко, «ставили то саморобний бюст, то обеліск з написом» [83, с. 32].

Поясне зображенням Т. Шевченка у фас (смушева шапка, кожух з вилогами) можна побачити на глиняній плакетці у формі щита з гострим нижнім кінцем та рельєфним обрамленням, заповненим «ільчастим письмом» (21,5 х 15 х 2 см), Григорія Цвілика (1900—1952) з Косова (1925) [35] (іл. 10). Превалювання синьо-жовтих кольорів із

Іл. 9. Петро Кошак. Тарілка. 1913 р., с. Пістинь Івано-Франківської обл. РЕМ

Іл. 10. Григорій Цвілик. Пласт «Тарас Шевченко». 1925 р. м. Косів Івано-Франківської обл. НМЛ

вкрапленням зеленого підкреслюють патріотичні настрої не лише автора виробу, а й тодішнього населення Косова.

Упродовж 1936—1939 рр. автором низки полумисків із зображенням Кобзаря був учень П. Кошака Михайло Волощук (1906—1959), який 1939 р. очолив артіль ім. Т. Шевченка в Кутах Івано-Франківської обл.; з 1940 р. працював у гончарному цеху при колгоспі ім. Т. Шевченка в Старих Кутах, згодом — у керамічному цеху цегляно-

[4] Не зовсім точна цитата послання Шевченка «До Основ'яненка». У Шевченка: «Наша дума, наша пісня Не вмре, не загине [...]».

[5] Зі слів автора, він виготовив його «перед 1914 роком» (Інвентарна книга музею НТШ № VII (23885—26028).

Іл. 11. Марія Совіздранюк. Пласт «Тарас Шевченко». 1953 р., м. Косів Івано-Франківської обл. НМНМГП

черепичного заводу промкооперації в Кутах; в 1956 р. Укрхудожпромспілка організувала художньо-керамічний цех при артілі «Килимарка» (Кути) [75, с. 87; 74, с. 82]. Характерними рисами тарелів М. Волощука 1920-х рр. є рельєфне погруддя поета з непокритою головою і розпис берегів геометричним орнаментом у традиційній кольоровій гамі [51; 70, с. 127].

Керамічні вироби були представлені на великій республіканській виставці «Т.Г. Шевченко в народному образотворчому мистецтві» у Києві (1940) [97]. Автором декількох творів із зображенням Кобзаря був Михайло Совіздранюк із Косова. Про один з перших профільних портретів поета у виконанні цього майстра (1948 р.) згадував Ю. Лащук [75, с. 87].

У 1952 р. відома косівська майстриня Павлина Цвілик (1890—1963) створила невеликий (18 см) пласт округлої форми з погрудним портретом Т. Шевченка у техніці ріжкування на брунатно-вишневому тлі [54]. Очевидно, тут є деяка невідповідність розмірів зображеного та орнаментального оздоблення країв виробу (шапка зливається з мотивами дуг), а образ наділений влучними характеристиками впевненої та рішучої людини.

Автором двох керамічних предметів 1953 р. зі зображенням Шевченка є Марія Совіздранюк, дружина місцевого гончаря Василя Совіздранюка (1899—1957). На одному з них (h — 6, d — 39,3 см) погрудний портрет поета подано майже в анфас із реалістичним змалюванням рис обличчя та одягу (вишита сорочка та камізелька) на білому тлі округлого обрамлення, що є близьким до автопортрета Т. Шевченка 1860-го р.; довкола — дві орнаментальні смуги з поєднанням мотивів трикутників, «підков», «сердечок», «ільчастого письма», крапок зеленого, жовтого та брунатного кольорів, які разом із білим тлом підкреслюють святковий характер портретованого [45].

У цьому ж році мисткиня виготовила округлий пласт (h — 1,8, d — 30 см), вкритий брунатною поливою, з рельєфним обрамленням та зображенням Т. Шевченка в профіль [46]. Чітка ритміка рельєфу та шорхлива структура тла разом із літерами «ТГШ» підкреслюють особливість композиційної схеми, її динамічність.

Зазначимо, що на ювілейну виставку до 100-річчя з дня смерті поета (1961) художньо-керамічний цех при артілі «Килимарка» (Кути) представив декілька унікальних ваз та інших предметів [74, с. 82].

Оригінальним мистецьким вирішенням вирізняється плесканка (42,5 x 23,5 см) 1961 р. роботи Михайла Угринюка з Кут (за проектом косівського художника Геннадія Малярського): з одного боку — мальоване погруддя Т. Шевченка брунатного кольору, яке виділяється на білому тлі (характерні риси відомого автопортрета 1840 р.); внизу напис: «Т.Г. Шевченко. 1840 р.» [44]. З другого — зображено жанрову сценку з двома чоловіками, а з напису «Зустріч Т.Г. Шевченка з Сошенком» довідуємося про її основних персонажів. Це зображена сцена першої зустрічі двох українців-земляків, що відбулася в Петербурзі 1936 року. Відомо, що студент Академії мистецтв Іван Сошенко побачив Т. Шевченка в Літньому саду, коли той зарисовував одну зі статуй [77, с. 564]. У центрі плесканки І. Сошенко, зображений справа, розглядає малюнок Т. Шевченка. Фрагментарно показані дерево та обриси постаменту вдало доповнюють розповідний характер композиції. Окрім того, кожна зі сценок замикається віночками з різноманітних рослинних мотивів (розет, дзвінків, пуп'янків, що є своєрідною візиткою майстра), які підкреслюють яскраву декоративність предмета, а мотиви «вовчих зубів» вгорі на шийці та внизу на круглій підставці дещо видовжують плесканку, надаючи їй стрункішої форми. Легко декоровані досить ве-

лики вуха глиняного виробу, а ряди крапок «розвантажують» дещо перенасичену двобічну композиційну структуру.

На ювілейній художній виставці до 150-річчя від дня народження Т. Шевченка (Київ, Москва, 1964) експонували багатофігурні скульптурні композиції іншого косівського майстра Василя Аронця (1936—1994) («І виріс я на чужині [...]» (1963), «Мені тринадцятий минало [...]» (1963), позначені м'якою пластичністю та яскраво вираженою декоративністю [106, с. 258]. Ще через рік митець створив тарілку з ритованим погруддям Т. Шевченка в центрі. Погляд Кобзаря спрямований в далечінь (подібне зображення бачимо на фотографії 1858 року) [6]. Домінуючі цеглясто-білі кольори освіжає віночок з «підков» та піврозеток яскравого зеленого кольору, а завершальним акцентом у декорі є геометричний орнамент з кривульок і крапок, ритований напис «1814—1964». З косівських майстрів Надія Вербівська, онука П. Цвілик, на цю виставку представила тарілку «По діброві...» (1964), розписану ангобами та вкриту поливою[6], а Михайло Кікоть — скульптуру «Наймичка» (1963) [106, с. 261, 267].

У 1937 р. теракотові погруддя Т. Шевченка створювали невідомі гончарі Закарпаття. Ю. Лащук зазначав, що одне з них із Сільця Іршавського р-ну, за підписом «МТР» було власністю О. Терпай [73, іл. 22]. Відомо, що в 1936—1939 рр. в майстерні Миколи Литвицького, що діяла в цьому селі, працювало 6—8 майстрів, зокрема Я. Професор, А. Ваш та декілька гончарів з с. Власова (тепер — Вільхівка) [73, с. 14].

Шевченківська тематика яскраво звучала і в гончарному мистецтві Бойківщини. Так, у 1930-х рр. до образу Т. Шевченка звертався гончар з Миколаєва Львівської обл. Антін Вінявський. На тлі плакети овальної форми він пластично зобразив погруддя поета у смушевій шапці та кожусі (це робота 1936 р. виконання; її Музей НТШ закупив у 1937 р.), побудоване на грі цеглястого й білого кольорів та зеленої поливи, що є тлом [9]. Зелений колір передає оптимістичний настрій поета, погляд якого спрямований в далечінь. Миколаївському гончареві Іванові Вінявському Ю. Лащук «приписував» виготовлення дзбанків із антропоморфними зображеннями, риси деяких із них нагадувала образ поета[7] [75, с. 87].

Іл. 12/а, б. Михайло Угринюк. Плесканка. 1961 р., с. Кути Івано-Франківської обл. НМНМГП

[6] За твором Т. Шевченка «Тополя».

[7] Ю. Лащук називав його Іваном, проте на плакеті є напис «Антін Вінявський» [75, с. 87).

Іл. 13. Василь Аронець. Таріль «Тарас Шевченко». 1964 р. м. Косів Івано-Франківської обл. ІФОХМ

Іл. 14. Антін Вінявський. Плакета «Тарас Шевченко». 1936 р., м. Миколаїв Львівської обл. МЕХП

Хоча півпостать чоловіка з вусами, шапкою на голові та в кожусі, в основі якої форма дзбанка (h — 34, d — 19 см), вкритого жовто-зеленою поливою, авторства Миколи Сім'яновича з Миколаєва, представляє скульптурний портрет Т. Шевченка, проте рис схожості виявлено небагато [58]. Водночас цей предмет є оригінальним зразком антропоморфного посуду 1930-х років.

Головними особливостями іншого подібного виробу є чіткіша пластика образу Кобзаря та розпис, побудований на контрасті білого (як тла) й брунатного (оздоблення шапки, коміра, ґудзиків, очей, брів, вусів) кольорів [36]. Нижня частина цього предмета, як і попереднього, декорована кількома рядами штампованих квадратів, що творять узор з переплетених стрічок.

У Старій Ропі (колишній присілок Старої Солі, що на Львівщині) упродовж 1930-х і до початку 1940-х рр. місцевий гончар Микола Суслович (1904—1979), окрім посуду (горщиків, мисок, дзбанків, глечиків) та свічників, у гіпсових формах виготовляв невеликі «поглейтовані» плакетки з рельєфними зображеннями Т. Шевченка та І. Франка, які користувалися великим попитом у населення, особливо на ярмарках[8].

Зазначимо, що кераміку зі зображенням Т. Шевченка виготовляли не тільки народні майстри — її масово тиражували на фарфорових та фаянсових заводах і фабриках України, особливо упродовж 1911—1914 рр., коли відзначали 50-річчя від смерті і 100-річчя від дня народження Кобзаря. Йдеться про випуск великої кількості сувенірів, плакеток, медалей, посуду, скульптур із зображенням геніального поета.

Окремі предмети почали з'являтися ще за життя Кобзаря. Так, у 1860-х рр. серед асортименту Межигірської фаянсової фабрики були сувенірні фаянсові тарілки зі зображенням поета. Вони однакові за розміром, композиційною схемою й рельєфним оздобленням, водночас вирізняються різнокольоровою поливою — зеленою, синьою, брунатною на денцях та білою на берегах. Тарілки часом вкривали одним кольором, здебільшого зеленим [33] та синім [55; 101, кн. II, с. 170]. Згідно з записами Інвентарної книги НМІУ, їхнім автором, ймовірно, був майстер-модельєр Семен Шевченко, селянин із Ново-Петрівців тодішньої Київської губернії, який там працював з 1851 р., а тарілки з портретом Шевченка, очевидно, створював упродовж 1861—1862-х рр. за фотографією поета 1859 року. Цей майстер також моделював тарілки зі зображенням Д. Гарібальді, П. Куліша і М. Костомарова[9].

[8] ПМА. Експедиція на Старосамбірщину (1998 р.). Записано 24.06.1998 р. від сина гончаря Сусловича Івана Миколайовича (1934 р. н.). Щоправда, поки що жодного з виробів гончаря у музеях України та приватних збірках не виявлено.

[9] Висловлюю вдячність завідувачці відділом науково-дослідного відділу декоративно-ужиткового мистецтва НМІУ Ользі Івановій за цю інформацію.

Наприкінці XIX ст. на Будянському фаянсовому заводі в (тепер смт Харківської обл.) було виготовлено серію полумисків, береги яких прикрашали портрети Т. Шевченка, М. Гоголя, І. Котляревського і В. Короленка, обрамлені картушами. На денцях виробів містилися краєвиди та окремі побутові сценки в техніці підполив'яного друку [105, с. 368]. Учасниками великої Ювілейної виставки 1964 р. в Києві та Москві були деякі майстри заводу, зокрема Микола Ніколаєв, Юрій Пиманкін, Борис П'янида, Раїса Тимін з мальованими вазами «Ювілейна» й «На панщині» [106, с. 246—247].

У 1939 р. у техніці декалькоманії майстри Київського експериментального keраміко-художнього заводу, зокрема учень Михайла Жука Олександр Сорокін, здійснювали розписи горняток (погруддя Кобзаря поміж гілками) та великих ваз (погруддя в овалі, довкола «килим» з дрібних розеток) [102, с. 16—17]. О. Сорокін був співавтором (разом із Володимиром Лапіним) ще двох предметів (лікерник «Наша дума, наша пісня...», ваза «Свою Україну любіть, любіть її...»), які експонували на згаданій виставці. Тоді ж було виставлено й вироби інших майстрів цього заводу, зокрема Оксани Жникруп (скульптура «Така її доля», 1963), Галини Зак (ваза «І на оновленій землі врага не буде супостата...», 1964), Ярослави Козлової, Марфи Тимченко (ваза «Хлюпочуться качаточка», 1964), Володимира Кравцевича (ваза «І мене в сім'ї великій...», 1964), Віри Павленко (таріль «Соловейко в темнім гаї сонце зустрічає», 1964; кофейний сервіз «Ще треті півні не співали»; 8 предметів, 1964) та інших [106, с. 243—250]. О. Жникруп є і автором скульптурних композицій «Катерина» (1964) і «Назар Стодоля» (1965; у співавт. із В. Щербиною).

У 1930-х рр. на Довбиському фарфоровому заводі, що на Житомирщині, серійно виготовляли горнятка з портретом Т. Шевченка (образ узято з фотографії 1859 р.), обрамленого віночком з розеток і листків. 1940 р. у переліку асортименту заводу значилися вази художника Олександра Яроша «Т.Г. Шевченко» з поясним портретом поета, мотивом «дерева життя», ілюстрацією до твору «Гайдамаки» [103, кн. І, с. 137], а 1950 р. — сервізи за мотивами творів Т. Шевченка [34].

1937 р. подібні за формою до виробів Довбиського заводу горнята з зображенням Т. Шевченка (як

Іл. 15. Микола Сім'янович. Дзбан. 1930-ті рр. м. Миколаїв Львівської обл. Приватна збірка Р. і Т. Лозинських

Іл. 16. Микола Сім'янович? Дзбан. 1930-ті рр. м. Миколаїв Львівської обл. НМЛ

Іл. 17. Семен Шевченко. Тарілка. 1861–1862 рр. Межигірська фаянсова фабрика. НМІУ

Іл. 18. Тарілка. 1950–1955 рр. Баранівський фарфоровий завод. МЕХП

Іл. 19. Тарілка. Поч. 1960-х рр. Баранівський фарфоровий завод (Житомирська обл.). БОККМ

на фото 1859 р.) розмальовував Павло Іванченко (старший), який працював на Полонському фарфоровому заводі [56]. Попри ідентичність зображення поета за допомогою друку, предмети різняться мальованими композиційними елементами, зокрема фоном, подачею в овалі, мотивами гілочок.

Серед масової продукції Баранівського фарфорового заводу Житомирської обл. 1930-х рр. дослідники називають ювілейні кубки з портретом Кобзаря [103, кн. І, с. 273]. Поєднання декалькоманії і ручного розпису застосовано в оздобленні тарілки 1950—1955 рр., на денці якої найпопулярніше зображення поета — в шапці та кожусі, обрамлене золотистим орнаментом [10]. Святковий настрій для композиції створює гірлянда з рослинних мотивів у яскравих кольорах. На початку 1960-х рр. завод великим тиражем випускав тарілки у техніці декалькоманії з портретом молодого Шевченка у тричвертному повороті. Золотисте окантування тарілки композиційно підтримується таким же написом під погруддям [2; 30].

Майстри цього підприємства представили широкий спектр робіт шевченківської тематики на виставку 1964 р.: Іван Віцько (таріль «Шевченко-солдат», 1963), Андрій Діброва (тарілка «Катерина», 1964), Василь Ковальчук (ваза з портретом поета, 1963) [106, с. 243—244].

Особливими формами та розписами відзначалася продукція фарфорових заводів у Коростені Житомирської обл. (авторські роботи Леоніда Коцюбинського (ваза «Кобзар»), Миколи Старченка (ваза «Ювілейна», 1964), Івана Ткаченка (тарелі «На панщині пшеницю жала…», «…Громадою обух сталить», «Перебендя», 1963) [106, с. 244, 248—250], Городниці Житомирської області (Тамара (скульптура «Кобзар») і Олександр (скульптура «Бандуристи», 2 предмети, 1964) Крижанівські).

До ювілею геніального українця було приурочено чайний сервіз В. Нарікяна, де на кремовому тлі п’яти предметів автор зобразив профільне погруддя Кобзаря червоного кольору, а відчуттю святковості сприяє напис прізвища портретованого золоченням [103, кн. І, с. 210].

З діяльністю Васильківського майолікового заводу пов’язана творчість Михайла Денисенка, який з 1949 р. працював майстром, а згодом упродовж тридцяти років головним художником на цьому під-

приємстві. На згадуваній виставці 1964 р. продукцію заводу представляли його твори: тарелі «Портрет Т. Шевченка» (1961), «Мене там мати повивала» (1964), тарілки «Великий Кобзар» (1964), «Караюсь, мучусь, але не каюсь» (1964), теракотові бюсти (1964) [106, с. 264]. На виставці були роботи й інших майстрів, зокрема Віктора Бірюкова — ювілейні кубки (1964) [106, с. 260], а також Валерія і Надії Протор'євих — вази «Мені аж страшно, як згадаю оту хатинку край села...» (1963), «Мені тринадцятий минало...» (1963, 1964), «На панщині» (1964), горнятко «Йшли дівчата», тарілка з портретом поета (1964).

В центрі тареля М. Денисенка «Наша дума, наша пісня» (1985) у традиційній позі зображено козака Мамая, який підібгав під себе ноги. В руках він тримає бандуру, а позад нього висить рушниця. Обрамлення з гілочок та напис з вірша Т. Шевченка на берегах виробу посилюють декоративний акцент композиційної схеми [104, с. 10].

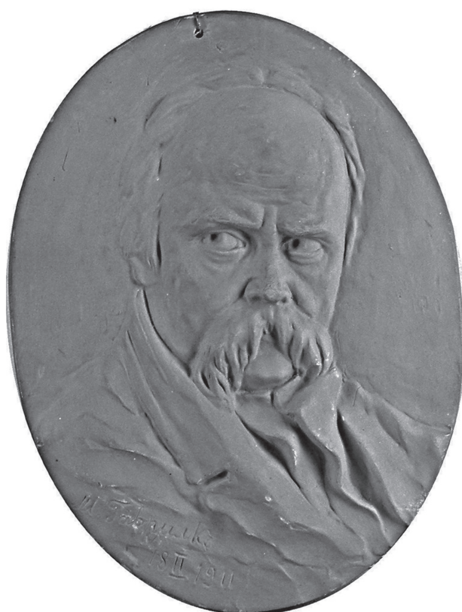
Шевченківську тему у своїх творах відображав Омелян Железняк (1909—1963), який з 1946 р. працював в Експериментальних майстернях художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва і архітектури УРСР (Київ). Серед його творів — тарілки «Заповіт», «Бандурист», «Лілея» (всі — 1961) із підполив'яним розписом, а також багатофігурні скульптурні композиції-ілюстрації до творів Т. Шевченка, зокрема «Мені тринадцятий минало» (1949, 1961), «Гонта з синами» (1956), «Сон (1961) [72, с. 18—19]. Так, в останній «введено» аж сім персонажів, які вкриті однією поливою й поміщені на невеликій підставці [107, с. 599]. Трансформації образів Шевченкової «Хустини» спостерігаємо у скульптурній групі «Прощання з козаком». На думку М. Юр, пластичні ілюстрації «до поетичних творів з «Кобзаря» відзначаються безпосередністю мислення, лаконізмом художньої мови, яскравою образністю з підкресленими рисами характеру персонажів, гармонійним колористичним звучанням» [107, с. 599]. Тут, як і в анімалістичній скульптурі, проявляються виразні психологічні характеристики персонажів [91, с. 311].

Композиційна врівноваженість форми при насиченому кольоровому вирішенні є характерними рисами виробів Федора Олексієнка (Київ), зокрема скульптур із шевченківською темою. Йдеться, зокрема, про два варіанти статуеток із двох фігур, коли герої сидять [41] і стоять [42], що є своєрідною ілюстрацією поезій Т. Шевченка — зображення сліпого бандуриста і хлопчика-поводиря з усіма їхніми атрибутами (бандура, сумка через плече, палиця, шапка з грішми тощо). Особливостями змалювання цих фігур є не лише скрупульозна пластика, а й їхні

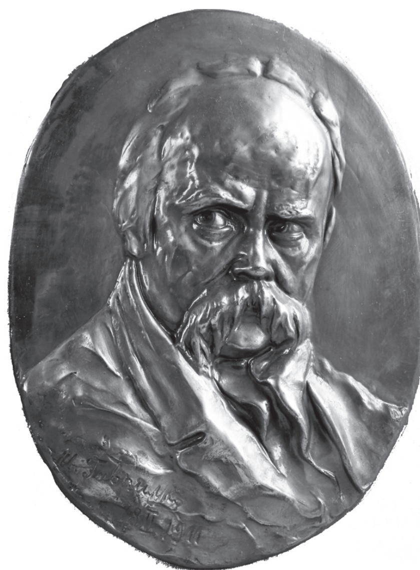
Іл. 20. Федір Олексієнко. Скульптура «Кобзар». Поч. 1970-х рр. Київ. НМНАПУ

Іл. 21. Федір Олексієнко. Скульптура «Кобзар». Поч. 1970-х рр. Київ. НМНАПУ

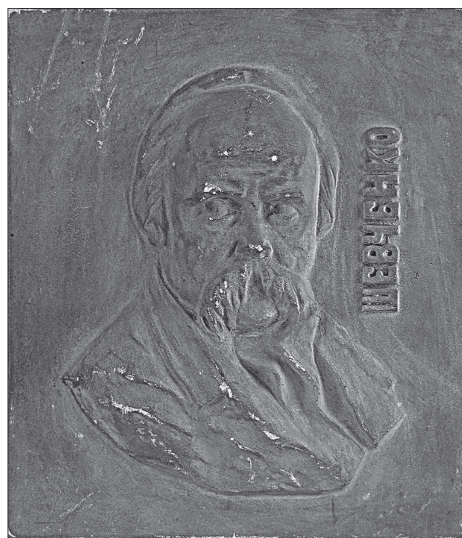
Іл. 22. Тарілка. Поч. XX ст. Фабрика І. Левинського у Львові. МЕХП



Іл. 23. Михайло Гаврилко. Плакета «Тарас Шевченко». 1911 р. Фабрика І. Левинського у Львові. МЕХП



Іл. 24. Михайло Гаврилко. Плакета «Тарас Шевченко». 1911 р. Фабрика І. Левинського у Львові. Приватна колекція Тараса Лозинського



Іл. 25. Михайло Гаврилко. Кахля. 1911 р. Фабрика І. Левинського у Львові. МЕХП

психологічні характеристики. Важливою є роль колористики — в темну брунатно-цеглясто-зелену гаму введено плями білого кольору.

До шевченківської теми неодноразово звертались учні керамічних шкіл і технікумів (Межигір'я, Макарів Яр, Кам'янець-Подільський, Одеса, Миргород, Опішне, Глинськ), які створювали образи на площинах тарілок, куманців, у формах статуеток тощо. Кольоровими глинками розписано профільне зображення Кобзаря на куманці, не вкритому поливою, що надавало виробу особливої м'якості композиційного звучання та кольорового наповнення (збірка директора Опішненської профтехшколи І. Бойченка (1888—1959)) [1, арк. 182].

1911 р. датована тарілка у виконанні студента Миргородської художньо-промислової школи (тепер — Миргородський державний керамічний технікум ім. М. Гоголя) Якова Корнацького (поет у шапці та кожусі, зображений по пояс — за автопортретом 1860 р.); береги виробу прикрашені смугою орнаменту геометричного характеру [103, кн. І, с. 41].

Понад сорок зображень, датованих 1903, 1927, 1928 рр. українського поета у різних матеріалах (гіпс; фарфор, бісквіт), виконав скульптор Федір

Балавенський (1864/1865—1943), випускник Миргородського художньо-керамічного технікуму (1922—1930) [83, с. 6—7].

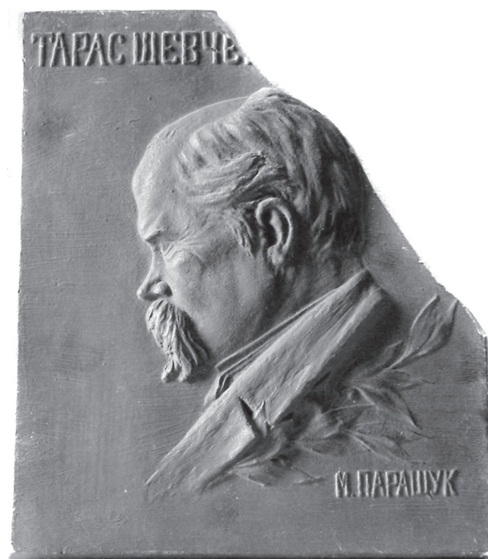
У кінці 1920-х — на початку 1930-х рр. один із студентів Межигірського художньо-керамічного технікуму куманець прикрасив портретом Т. Шевченка, спіралеподібними мотивами, кривульками та вихровою розеткою [101, кн. II, с. 183]. Зазначені мотиви та контраст кольорового наповнення дещо оживляють застиглу подачу образу.

До ювілею Шевченка тарілку з його зображенням у молодому віці (за автопортретом 1840 р.; береги оздоблено «віночком» з дрібних розеток та рожевою гамою відтінків) 1939 р. виконав випускник Глинської керамічної школи (1919), а згодом викладач Межигірського художньо-керамічного інституту (1929—1931) і художник київських підприємств Павло Іванченко (1898—1990), який працював у техніці декалькоманії та надполив'яного розпису [102, с. 64—65]. Він автор двох ваз із погрудним портретом також молодого поета, вази з його ж постаттю на набережній Неви у Петербурзі; на четвертій вазі — композиція за поемою «Варнак» [48]. На одному з горняток, які декорував Іванченко, портрет Шевченка в овалі з білим фоном, обабіч кольорові гілки (за фотографією 1859 року).

Руку вмілого художника вбачаємо в розписі вази 1953 р., виготовленої в Миргородському керамічному технікумі (художник В. Приймак) [101, с. 190]. Тут і вдалий вибір форми, що відповідає ювілейному предметові, і скрупульозна декалькоманія портрета, замкненого рельєфним обрамленням, і святково-урочистий напис (рядки «Заповіту»), і відповідна колористика — перевага білого, голубого й золотистого кольорів.

Керамічні вироби початку XX ст. із шевченківською тематикою, створені на фабриці Івана Левинського у Львові, підкреслюють здобутки скульптурного відділу, де виготовляли медалі, плакети, бюсти з образами поета. Там же продукували й тарілки та пласти з портретами інших видатних діячів, зокрема Б. Хмельницького, Б. Грінченка, Ю. Федьковича, Т. Костюшки, Ф. Шопена, яких малювали І. Труш, О. Новаківський, М. Сосенко, О. Лушпинський та інші художники [84, с. 27—28].

Серед виробів фабрики виокремимо тарілку (в основі зображення відомий автопортрет 1860 р.), композиційна схема й оздоблення якої побудовано на контрасті білого (фону) та чорного (друку) кольорів [11]. Довкола країв тарілки смужка червоної глини, що нагадує золотисте обрамлення.



Іл. 26. Михайло Паращук. Плакета «Тарас Шевченко». 1911 р. Фабрика І. Левинського у Львові. МЕХП

Іл. 27. Михайло Паращук. Плакета «Тарас Шевченко». 1911 р. Фабрика І. Левинського у Львові. МЕХП

Декілька предметів із зображенням Т. Шевченка виконав різьбяр і скульптор вказаної фабрики (на той час, коли жив у Львові) Михайло Гаврилко (1882—1920), який відомий і як автор одного з проектів пам'ятника поетові на конкурсі в Києві (1913). З юних літ М. Гаврилко вважав Шевченка для себе найбільшим авторитетом. Глибшому зацікавленню життям і творчістю Кобзаря сприяло знайомство і

Іл. 28. Андрій Павлось. Бюст «Тарас Шевченко». 1920—1940-ві рр. Фабрика С. Литвиненка «Око» у Львові. МЕХП

співпраця з Опанасом Сластіоном, першим ілюстратором Шевченкових «Гайдамаків». Митці зустрілися 1900 р. в Миргородській художньо-промисловій школі, де навчався (1899—1904). Захоплення О. Сластіона «Кобзарем» (зокрема, виданим у Празі) Т. Шевченка, якого художник вважав «новим провідником» та «духовним батьком», «розумним і добрим порадником» передалося і М. Гаврилкові, а Шевченкіана згодом стала провідною темою його життя і творчості [71, с. 21]. Образ поета він увічнив у барельєфах, горельєфах, плакетах, медальйонах, погруддях, пам'ятниках.

Відомо також, що у Санкт-Петербурзі М Гаврилко вчився у Володимира Беклемішева, автора декількох погрудь Т. Шевченка (гіпс, 1898; білий мармур, 1899, садиба Х. Алчевської, Харків). 1890 р. на замовлення Василя Тарновського для його музею Беклемішев створив скульптуру поета у повний зріст.

На початку ХХ ст. М. Гаврилко виконав погруддя Т. Шевченка у Седневі Чернігівської обл., 1914 р. — у Косові. 1911 р. до 50-ліття смерті поета скульптор спорудив пам'ятники поета на Буковині та Гуцульщині [71, с. 12, 13, 39].

На двох однакових теракотових плакетах засобами пластики досить виразно та динамічно подано погрудне зображення поета у тричвертному повороті вправо; риси обличчя (зморщене чоло та виразний погляд, різко спрямований вліво) підкреслюють творчу думку поета. Зліва внизу майстер помістив ритований авторський напис: «М. Гаврилко. 18. ІІ.1911», на звороті є штамповані написи: «І. Левинський, м. Львів» [10] [12; 13]. На фабриці великим тиражем випускали не лише теракотові, а й гіпсові та металеві плакети [58]. Подібний образ поета бачимо на барельєфі з тонованого гіпсу, де немає овального каркасу, а лише плавні лінії голови та грудної частини зображеного [100, т. 2, табл. XVI (5)]. Дещо по-іншому образ Т. Шевченка вирішено на ще одному барельєфі М. Гаврилка з погруддям поета у профіль із різною висотою ліній (його репродукували на листівках, зокрема у видавництві «Надія», Болехів, 1911 р.) [71, с. 167; 108, т. 2, с. 21].

Автор дослідження про життя і творчість М. Гаврилка Роман Коваль опублікував цілу низку плакет-медальйонів, виконаних у різних матеріалах. Згадаймо й рельєфне зображення поета, що поміщено в центрі лицьової виповнювальної кахлі 1911 р. М. Гаврилка: кахля вкрита ангобом, справа вгорі рельєфний напис «Шевченко» [47]. Вдалося з'ясувати, що зразком для всіх цих робіт (плакет, кахлі та барельєфів) була фотографія 1860 р., на якій Т. Шевченко разом із Г. Честахівським. М. Гаврилко був також автором погруддя з гіпсу, тонованого білою фарбою (поет з непокритою головою, різко повернутою в бік; 1905) [100, т. 2, табл. XVI (6)], а також «Тарас Шевченко в смушевій шапці» (1910 ?) [71, с. 162].

Відомо, що в різний час з 1899 по 1919 р. у скульптурному відділі, окрім М. Гаврилка, працювали також М. Паращук, С.-Р. Левандовський, В. Кузневич та інші [84, с. 27]. Автором двох гіпсових плакет різної форми (овальної та прямокутної), але з однаковими образами Т. Шевченка (у профіль та з короткою лавровою гілочкою біля коміра піджака) є Михайло Паращук (1878—1963). На одній плаке-

[10] 1938 р. до музею НТШ надійшли разом із групою виробів цієї фабрики зі збірки нотаріуса з Винник, що поблизу Львова, письменника та громадського діяча, дійсного члена НТШ (з 1926 р.) Володимира Левицького (псевдонім — Василь Лукич) (1856—1938) після його смерті.

ті (тонування брунатного кольору) вгорі — рельєфний напис друкованими літерами: «ТАРАС ШЕВЧЕНКО», внизу — «М. ПАРАЩУК»[11] [14], на іншій (овальній) немає жодних написів [15].

На початку XX ст. на фабриці випускали й пам'ятну медаль, виконану у металі, з рельєфними написами «1814—1861» і «ТАРАС ШЕВЧЕНКО» по краях [86, с. 151].

Наприкінці XIX ст., співпрацюючи з фабрикою І. Левинського, польський скульптор Станіслав-Роман Левандовський виконав погруддя Тараса Шевченка (1892—1893 рр.), яке згодом було тиражоване в гіпсі й теракоті. Одне з них, гіпсове 1894 р., зберігається в Науковій бібліотеці ім. В. Стефаника НАНУ у Львові. В 1912 р. гіпсове погруддя в глибокій задумі [86, с. 152] створив Василь Лисик (1886 — перед 1914), творча праця якого розпочалася в Стрию.

У 1920—1940-х рр. керамічну пластику в Галичині проектували С. Литвиненко, А. Павлось, А. Коверко, О. Кульчицька та інші митці [85, с. 184]. Слід згадати й про невелике (21,8 х 13,2 х 10,3 см) теракотове скульптурне погруддя Кобзаря (модель скульптора А. Павлося) [16], створене на фабриці «Око», яку заснував Сергій Литвиненко. Це тип так званої настільної скульптури з округлою основою та невисокою ніжкою, що своєю вишуканою формою дещо нагадує гуцульські свічники («поставники»), на яку «насаджено» невелике погруддя з написом імені та прізвища поета на прямокутній площині.

1935 р. скульптурний портрет художника з теракоти виготовив український і чеський майстер Михайло Бринський (1883—1957), а перед тим ще й були гіпсові його погруддя (1916, 1921). Попри традицію погрудного портретування, він 1938 р. з глини виліпив статую поета в молодості («Шевченко-графік»), показавши його з папкою малюнків на фоні Літнього саду в Петербурзі [63, с. 509].

1951 р. цілу низку теракотових погруддь видатних осіб, зокрема й Т. Шевченка, виготовив Яків Чайка (1918—1995) зі Львова. Його монументальне погруддя поета є одним з кращих зразків реалістичного мистецтва того часу. Скульптор, відповідно до свого задуму, передав велич і душевний спокій українського генія. Емоційне враження від вдалої композиції (голова поета ледь повернута вправо, а рисами обличчя передано творчий задум) доповнює й лискована поверхня теракоти [17].

Іл. 29/а, б. Зеновій Береза. Плесканка «Думи мої, думи мої». 1961 р., Львів. МЕХП

Як уже зазначалося, увага митців до Кобзаря значно посилилася у 1960-х рр., коли відзначали 100-річчя від його смерті (1961) і 150-річчя від дня народження (1964). Це відображено у каталогах ви-

[11] Аналогічна зберігається у фондах НМЛ [37].

Іл. 30. Петро Лининський. Тарілка «Яворівська мати». 1963 р., Львів. МЕХП

Іл. 31. Петро Лининський. Плакета «Т. Шевченко в молодості». 1964 р., Львів. МЕХП

Іл. 32. Іван Марчук. Плакета «Я до школи… Носити воду школярам». 1963 р., Київ. МЕХП

ставок з докладною інформацією про кожен виріб народного майстра чи професійного митця.

На початку 1960-х рр. на Львівській керамікоскульптурній фабриці масовим тиражем випускали предмети із шевченківською тематикою, в тому числі й жовтополив'яну плесканку Зеновія Берези з рельєфним погруддям Кобзаря та написом «Думи мої, думи мої… / 1861—1961» [18]. Цій же даті присвятив свою ювілейну вазу Іван Малишко (Львів), на якій зобразив погруддя поета, бандуриста і напис «1814—1961» [7].

На площині теракотової плакети (h — 3, d — 20 см) «Яворівська мати» (1963 р.; назва авторського повторення 1964 р. — «Нічого кращого немає…») відомий збирач кераміки, реставратор та митець Петро Лининський (1920—2003) образи матері та дитини підсилив словами з вірша Шевченка «У нашім раї на землі», написаного Кобзарем на засланні у 1849 р.[12]:

«Нічого кращого немає,
Як тая мати молодая
З своїм дитяточком малим»

М'яка пластика фігур обумовлена округлою формою виробу, а елементи одягу та вишивка, характерні для Яворівщини, як і локальні особливості іграшки (дерев'яний коник) в руках дитини, значно розширюють характеристику образів [19]. П. Лининський — автор теракотових барельєфів «Т. Шевченко в молодості» та «На панщині пшеницю жала» (1963) [38], «Юний Шевченко», «Нічого кращого немає…» (1964). Останні дві було представлено на виставці 1964 р. в Києві [106, с. 269].

Прикметно, що до образу поета П. Лининський звертався неодноразово та в різних матеріалах, наприклад, у різьбленні на дереві (1961 р.; поет зображений у повен зріст і з книгою у лівій руці та ручкою в правій), техніці гальванопластики (мідна плакета d — 15,5 см; 1964; напис «1814 — Т. Шевченко — 1964) [20], що було приурочено до 150-ліття від дня народження Кобзаря. Ще одним із авторів, який цікавився шевченківською тематикою і працював у гальванопластиці, є Степан Драчик (Львів), який 1973 р. виконав прямокутний пласт, де погруддя Т. Шевченка показане у тричвертному повороті [21].

[12] Ймовірно, ліричність образів і певні нотки ностальгії пояснюються тим, що твір написаний на засланні в укріпленні Раїм.

Професійні керамісти зі Львова, Києва, Одеси, Миргорода та інших міст також були учасниками ювілейної художньої виставки 1964 року. Більшість творів зберігається в музеях Львова, що спонукає докладніше схарактеризувати ці пам'ятки. Йдеться про вази, тарелі, тарілки, пласти різноманітної форми та скульптурні портрети поета, а також окремі пам'ятки-ілюстрації до його творів з гончарної глини, фаянсу, кам'яної маси та шамоту.

Оригінальне мистецьке вирішення шевченківської теми запропонував Іван Марчук (Київ), зокрема на керамічних плакетах. На одній з них, теракотовій, бачимо контурну постать хлопчика, який схилився під тягарем відер на коромислі. Фігурне зображення доповнене словами: «Я до школи... Носити воду школярам» (слова із вірша «Якби ви знали, паничі...») [106, с. 269; 22]. Друга, вкрита брунатною поливою, є ілюстрацією того ж самого твору поета та супроводжується зображеннями трьох дівчат і цитатою «Сестри, сестри, горе вам, мої голубки молодії...» [23].

Інша київська майстриня, учасниця виставки 1964 р., Оксана Грудзинська, на тарелях (діаметр до 40 см) зобразила героїв творів Т. Шевченка («Катерина», «На панщині пшеницю жала...», «Ярина» (всі — 1963), «Росли у купочці, зросли...» (1964) [106, с. 263]. У цьому ж році вона виконала таріль «Заповіт» (1964), де образ бандуриста доповнила останніми рядками з цього вірша. Зелено-жовта барва додає оптимізму та впевненості в майбутнє. Якщо у попередньому творі бандурист зображений у фас і дивиться на глядача, то постать бандуриста на іншому тарелі ніби зливається з його краями, а сам музикант зображений у творчому пориві, що виражається закритими очима; невеликі мазки жовтого кольору підкреслюють динамічність композиції («Бандурист», 1961). Головним мотивом тареля «Реве та стогне Дніпр широкий» (1963) є розлога верба, яка розкинула гілки по усій площині виробу [100, т. 2, табл. XV (1, 2, 6, 7)].

На згаданій виставці 1964 р. були вироби близько двадцяти майстрів професійної кераміки зі Львова, більшість яких працювала на Львівській керамікоскульптурній фабриці, деякі були викладачами Львівського інституту декоративно-прикладного мистецтва (тепер — Львівська національна академія мистецтв). Так, Борис Горбалюк на великих тарілках створив образ Кобзаря та проілюстрував один із його

Іл. 33. Іван Марчук. Плакета «Сестри, сестри, горе вам, мої голубки молодії...». 1963 р. МЕХП

Іл. 34. Борис Горбалюк. Таріль «Тарас Шевченко». 1963 р. Львів. МЕХП

Іл. 35. Борис Горбалюк. Таріль «Гайдамаки». 1963 р. Львів. МЕХП

Іл. 36. Іван Самотос. Пласт«Думи мої, думи…». 1963 р., Львів. МЕХП

Іл. 37. Іван Томчук. Таріль «Думи мої, думи…». 1961 р. Львів. МЕХП

Іл. 38. Іван Томчук. Таріль «Катерина». 1963 р. Львів. МЕХП

головних творів — поему «Гайдамаки». Наприклад, образ поета у військовому одязі на тарілці «Тарас Шевченко» (1963) побудований на поєднанні трьох площин у пастельних кольорах. Використання вільного мазка різної величини посилює емоційну наповненість образу, композиції притаманний чіткий ритмічний уклад. Гострота думок підкреслюється геометричним орнаментом із смугою зигзагів [24].

Монументально представлено постаті героїв поеми «Гайдамаки» (1963) на іншій тарілці Горбалюка. Погруддя трьох чоловіків із вилами та косами в руках окреслено м'якими контурними лініями чорної поливи, що акцентують площини білого, вохристого та брунатного кольорів [25]. Подібна композиційна схема наявна в розписі вази з такою ж назвою (1964) [100, т. 2, табл. XV (5)].

В основі композиції Івана Самотоса «Думи мої, думи...» трикутна форма з плавними заокругленнями в кутах, профільне рельєфне зображення Кобзаря, мотив свічки та невеликі сценки-ілюстрації його творів з силуетами фігур [26].

На великому тарелі (1961; h — 5, d — 42 см) Івана Томчука з такою ж назвою технікою розпису вдало поєднано центральний образ поета у вишиванці в профіль та додаткові елементи-символи (вітряк, церква, хатинки, пліт із горщиками та віночок з розеток та листків), укладені колом [27].

Привертає увагу й тарілка «Катерина», на якій зображено постать жінки з дитиною на руках. Фігури відзначаються виразними динамічними рисами й скупою декоративністю [28]. Про це підтверджують фон тарілки, що складається з двох основних площин сірої і білої, та лінії-прориси, співзвучні з рядками з поеми Т. Шевченка «Катерина»:

> *«Реве, стогне хуртовина,*
> *Котить, верне полем».*

Засобом димленої кераміки та виразною пластичною мовою Михайлові Кордіяці вдалося передати динамічність образу сліпого Кобзаря у скульптурі «Перебендя» (1963) [29] з однойменного твору поета:

> *«Перебендя, старий, сліпий — Хто його не знає?*
> *Він усюди вештається, Та на кобзі грає».*

Окрім названих керамістів, на ювілейній виставці експонували свої роботи Тарас Порожняк (настінна плита з шамоту «Гамалія»), Петро Маркович (плитка «Учітеся, брати мої…»), Зеновій Береза (ювілейні ваза і куманець, рельєф «Бандурист»), Любомир Лесюк (настінний пласт «Бандурист»), Ярослав Захарчишин (барельєф «Катерина»).

Авторами бюстів і скульптур Т. Шевченка та героїв його творів («Бандурист», «Наймичка», «Катерина», «Мати», «Варнак», «Гайдамаки») були: Володимир Башло, Володимир Грузина, Михайло Кордіяка, Ярослав Захарчишин та інші. Цілу скульптурну групу з десяти фігур виконала Марнетта Левканян, ілюструючи поему «Сон».

1964 р. на цій же виставці Ярослав Мотика (Львів) представляв тарілку «Бандурист», а 1980 р. створив скульптурний портрет Т. Шевченка у димленій кераміці. Автором оригінальних керамічних пластів «Шевченко-художник», «Учітеся, брати мої», «Шевченко в казематі», «Єретик», «Перебендя» (1980-ті) є Юрій Віктюк, який тоді жив і працював у Львові та інші майстри кераміки [30].

З 1990-х рр. у керамічній пластиці активно працює Микола Вакуленко з Ялти (Крим), який став автором багатьох теракотових фігурок — героїв творів Т. Шевченка [109].

Серію декоративних тарелів з постаттю поета, зокрема «Шевченко-художник», «Шевченко-поет» (2009), а також понад 30 тарелів (d — 62 см; 2010) за мотивами збірки поетичних творів «Кобзар» виконав Петро Печорний (Київ). У їх декорі відчутні глибинні національні зв’язки, де важливими є національні символи (калина, тополя, соловей, зозуля, кінь, хата, церква, вітряк, ангел, дівчина, Козак-Мамай тощо), звичаї та обряди українців. Виразність образної мови обумовлена гармонійним зіставленням текстів з мотивами-символами, підсиленими емоційністю колоритного звучання. 2012 р. за серію цих керамічних предметів П. Печорний став лауреатом Шевченківської премії.

Отож, у цій статті висвітлено особливості образу Т. Шевченка та загалом шевченківської тематики у декорі керамічних виробів другої половини XIX — початку XXI ст., виконаних різними техніками та засобами. В їх основі переважно розписи та пластика, що є своєрідними переспівами відомих автопортретів Т. Шевченка (здебільшого 1840, 1860, 1861-х рр.), фотографій та подій у його житті, наприклад, зустріч із І. Сошенком тощо. Наголошуємо на творчих підходах українських митців до створення образу українського національного генія, зокрема 1960-х рр., про що засвідчено в каталогах виставок (особливо 1964 р.), збірках музеїв та приватних колекціях Найпопулярнішим вважається зображення за фотографіями 1858—1860-х рр., автопортретом 1860 р. (Шевченко в смушевій шапці та кожусі), рідше траплялися образи молодого поета, портретні характеристики яких нагадують автопортрет 1840 року. Різноманіття композиційних схем і технік оздоблення, вишуканість образної мови та колоритне звучання притаманні ілюстраціям до творів Кобзаря. На численних прикладах показано, що народні та професійні майстри ставилися до образу Шевченка з глибокою пошаною, намагалися уникати шаблонів, по-своєму осмислювали творчу спадщину українського генія.

Іл. 39. Михайло Кордіяка. Скульптура «Перебендя». 1963 р. Львів. МЕХП

Умовні скорочення

АІН НАНУ — Архів Інституту народознавства НАН України

БОКМ — Борщівський обласний комунальний краєзнавчий музей

ВОХМ — Вінницький обласний художній музей

ІФОХМ — Івано-Франківський обласний художній музей

ЛІМ — Львівський історичний музей

МГМЛ (ВОХМ) — Музей гончарного мистецтва ім. О. Луцишина, відділ ВОХМ
МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України
МКМ — Миргородський краєзнавчий музей
МНАПЛ — Музей народної архітектури та побуту у Львові
НДІЕЗ «П» — Національний історико-етнографічний заповідник «Переяслав»
НМІУ — Національний музей історії України
НМЛ — Національний музей у Львові ім. А. Шептицького
НМНАПУ — Національний музей народної архітектури та побуту України
НМНМГП — Національний музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття
НМТШ — Національний музей Тараса Шевченка
НМУНДМ — Національний музей українського народного декоративного мистецтва
НТШ — Наукове товариство ім. Т. Шевченка
ПМА — Польові матеріали автора
РЕМ — Російський Етнографічний музей
ЦДІАУ, м. Львів — Центральний державний історичний архів України, м. Львів

1. АІН НАНУ. — Оп. 2. — Спр. 129. — Арк. 264.
2. БОККМ.
3. ВОХМ. КП 1869. К-161
4. ВОХМ. НДФ 1441.
5. ВОХМ.
6. ІФОХМ. КН 1502. К 95.
7. ЛІМ.
8. МЕХП. ЕП 47784.
9. МЕХП. ЕП 43109.
10. МЕХП. ЕП 49269.
11. МЕХП. ЕП 45295.
12. МЕХП. ЕП 45329.
13. МЕХП. ЕП 45330.
14. МЕХП. ЕП 45465/1.
15. МЕХП. ЕП 45464.
16. МЕХП. ЕП 45466.
17. МЕХП.
18. МЕХП. ЕП 68221.
19. МЕХП. ЕП 70273.
20. МЕХП. ЕП 70798.
21. МЕХП. ЕП 74916.
22. МЕХП. ЕП 70751.
23. МЕХП. ЕП 70752.
24. МЕХП. ЕП 70714.
25. МЕХП. ЕП 70715.
26. МЕХП. ЕП 70263.
27. МЕХП. ЕП 70772.
28. МЕХП. ЕП 73542.
29. МЕХП. ЕП 70738.
30. МНАПЛ.
31. МНАПЛ.
32. НІЕЗ «П». КВ 3341. К 825.
33. НМІУ. К-286.
34. НМІУ. К-1296.
35. НМЛ. 41379. НМК 959.
36. НМЛ. 49456. НМК 1369.
37. НМЛ.
38. НМЛ. КВ 51565. НМК 1564.
39. НМНАПУ. КС 6188.
40. НМНАПУ. КВ 264/16. КС 2543.
41. НМНАПУ. КВ 151/94. КС 949.
42. НМНАПУ. КВ 151/36. КС 951.
43. НМНМГП.
44. КМНМГП. Інв. № 3879. Кр. 675.
45. НМНМГП. КН 2984. Кр. 278.
46. НМНМГП. КН 8647. Кр. 2079.
47. НМНМГП. Інв. № 162. Кр. 121.
48. НМТШ.
49. НМУНДМ. К-560.
50. НМУНДМ. К-800.
51. НМУНДМ.
52. НМУНДМ.
53. НМУНДМ.
54. НМУНДМ.
55. НМУНДМ.
56. НМУНДМ.
57. Приватна колекція Андрія Цибка (Львів).
58. Приватна колекція Роксолани і Тараса Лозинських (Львів).
59. РЕМ. 625/9.
60. РЕМ. 3999.
61. ЦДІАУ, м. Львів. — Ф. 156. — Оп. 9. — Спр. 133. — Арк. 6, 8.
62. *Барабаш Ю.* Просторінь Шевченкового слова / Ю. Барабаш. — К. : Темпора, 2011. — 510 с.
63. *Генералюк Л.* М. Бринський / Л. Генералюк // Шевченківська енциклопедія. — Т. 1.— К., 2012.— С. 509.
64. *Генералюк Л.* Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва / Л. Генералюк. — К. : Наукова думка, 2008. — 544 с.
65. *Грабович Г.* Шевченко, якого не знаємо (З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета) / Г. Грабович. — К. : Критика, 2000. — 320 с.
66. *Данченко Л.* Народна кераміка Середнього Придніпров'я / Л. Данченко. — К. : Мистецтво, 1974. — С. 153.
67. *Дзюба І.* Тарас Шевченко. Життя і творчість / І. Дзюба. — К. : Києво-Могилянська академія, 2008. — 718 с.
68. *Клименко О.* Гнідий Ф.І. / О. Клименко // Шевченківська енциклопедія. — Т. 2.— К., 2012.— С. 92—93.
69. *Клименко О.* Гончарі кінця XIX — початку XX ст. (Інноваційний напрямок) / О. Клименко // Народне мистецтво. — 1999. — № 3—4. — С. 44.

70. *Клименко О.* Гончарство і Шевченко / О. Клименко // Шевченківська енциклопедія. — Т. 2. — С. 126—129.
71. *Коваль Р.* Михайло Гаврилко і стеком, і шаблею : Історичний нарис / Р. Коваль. — К. ; Вінниця, 2012. — С. 21. — (Вид. 2-е, випр., доповн.).
72. *Крутенко Н.* Спадщина О. Желєзняка / Н. Крутенко // Образотворче мистецтво. — 1984. — № 4. — С. 18—19.
73. *Лащук Ю.* Закарпатська народна кераміка / Ю. Лащук. — Ужгород : Закарп. обл. книжково-газетне вид-во, 1960. — Іл. 22.
74. *Лащук Ю.* Косівська кераміка / Ю. Лащук. — К. : Мистецтво, 1966. — С. 82.
75. *Лащук Ю.* Образ Т.Г. Шевченка в українській народній кераміці / Ю. Лащук // Народна творчість та етнографія. — 1961. — № 1. — С. 86.
76. *Лащук Ю.* Покутська кераміка / Ю.`Лащук. — Опішне : Українське народознавство, 1998. — С. 69.
77. *Л[ебединце]в П.* Тарас Григорьевич Шевченко / П. Л[ебединце]в // Киевская старина. — 1882. — Июль. — С. 564.
78. *Максимовичі* М.О. та М.В. Лист Т. Шевченкові від 6.10.1859 р. / М.О. та М.В. Максимович // Листи до Тараса Шевченка. — К. : Наукова думка, 1993. — С. 137.
79. *Міщанин В.Д.* Північна група малих осередків гончарства Опішненського гончарного регіону другої половини XIX—XX століття (Історія. Етнографія. Персоналії) / В.Д. Міщанин // Українське гончарство. Національний культурологічний щорічник. — Кн. 2: за рік 1994. — Опішне, 1995. — С. 469.
80. *Міщанин В.Д.* Північна група малих осередків гончарства Опішненського гончарного регіону другої половини XIX—XX століття (Історія. Етнографія. Персоналії) / В.Д. Міщанин : дисерт... канд. істор. наук. — Опішне, 2005. — С. 270 (Додатки. — С. 270).
81. *Нахлік Є.* «І мертвим, і живим, і ненарожденним» і самому собі: Шевченкове ословлення минулого, сучасного й майбутнього та власної екзистенції / Є. Нахлік. — Львів : НАН України, Інститут Івана Франка, 2014. — 471 с.
82. Національний музей історії України : альбом : у 2-х т. / Н.Г. Ковтанюк, О.В. Іванова, З.О. Зразюк та ін. — К. : Мистецтво, 2012. — Т. 2. — С. 173—174.
83. *Німенко А.* Пам'ятники Тарасові Шевченку / А. Німенко. — К. : Мистецтво, 1964. — С. 6—7.
84. *Нога О.* Іван Левинський / О. Нога. — Львів : Основа, 1993. — С. 27.
85. *Нога О.* Іван Левинський архітектор, підприємець, меценат / О. Нога. — Львів : Центр Європи, 2009. — С. 184.
86. *Нога О.* Українська художньо-промислова кераміка Галичини (1840—1940) / О. Нога. — Львів : Українські технології, 2001. — С. 151.
87. *Овсійчук В.* Мистецька спадщина Тараса Шевченка у контексті європейської художньої культури / В. Овсійчук. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. — 416 с. : іл.
88. *Пахаренко В.* Шевченко як геній. Природа, своєрідність і стратегії інтерпретації геніальності поета / В. Пахаренко. — Черкаси : Брама-Україна, 2013. — 840 с.
89. *Русов М.* Гончарство у селі Опошні, у Полтавщині / М. Русов // Матеріали до українсько-руської етнології. — Львів, 1905. — Т. VI. — С. 52.
90. *Сакович І.* Народна керамічна скульптура Радянської України / І. Сакович — К. : Наукова думка, 1970. — С. 33.
91. *Сержант Л.* Від ремесла до мистецтва / Л. Сержант // Народне мистецтво. — 2000. — № 1—2. — С. 311.
92. *Січинський В.* Ганчарство Лівобережжя / В. Січинський // Нова хата. — 1937. — Ч. 8. — С. 5.
93. *Скляренко Г.* Інтерпретація творчості Т. Шевченка в українському мистецтві XX століття / Г. Скляренко // Слово і час. — 2014. — № 3 (639). — Березень. — С. 90—100.
94. *Соколов Ю.М.* Шевченко в народній творчості / Ю.М. Соколов. — К., 1940. — С. 6.
95. *Станкевич М.* Релігійні мотиви у графічних творах Тараса Шевченка / М. Станкевич // Мистецтвознавство'13. — Львів : Спілка критиків та істориків мистецтва ; Інститут народознавства НАН України, 2013. — С. 9—16.
96. *Станкевич М.* Художня кераміка / М.Є. Станкевич, Є.А.Антонович, Р.В. Захарчук-Чугай // Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів : Світ, 1992. — С. 77—85.
97. Тарас Григорович Шевченко в народному образотворчому мистецтві. Республіканська виставка. — К., 1940.
98. *Ханко В.* Мистецтво гончарів старої Полтавщини / В. Ханко // Український керамологічний журнал. — 2001. — № 2. — С. 26.
99. *Чуйко Т.* Малярські композиції Миколи Стороженка за мотивами творів Тараса Шевченка / Т. Чуйко // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. — К., 2009. — № 2 (11).
100. Шевченківська енциклопедія : в 6-ти т. — Т. 1: А-В. — К. : НАН України ; Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка, 2012. — 744 с.; Т. 2: Г-З. — К., 2012. — 760 с.; Т. 3: І-Л. — К., 2013. — 888 с. ; Т. 4: М-Па. — К., 2013. — 808 с.
101. *Школьна О.* Фарфор-фаянс України XX століття. Інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси / О. Школьна. — К. : День печати, 2013. — Кн. ІІ. — С. 170.
102. *Школьна О.* Київський художній фарфор XX століття / О. Школьна. — К. : День печати, 2011. — С. 16—17.
103. *Школьна О.* Фарфор-фаянс України XX століття. Інфраструктура галузі, промислова та економічна політика, організаційно-творчі процеси / О. Школьна. — К. : Інтертехнологія, 2011. — Т. І. — С. 137.
104. *Щербак В.* Талант сказав слово в кераміці / В. Щербак // Народне мистецтво. — 1999. — № 1—2. — С. 10.

105. *Щербак В.А.* Шевченко Т. Г. у народно-декоративному мистецтві / В. Щербак // Шевченківський словник : у 2-х т. : Т. . Мол — Я. — К. : Головна редакція УРЕ, 1976. — С. 368.
106. Юбилейная художественная выставка, посвященная 150-летию со дня рождения Т.Г. Шевченко. Каталог. — К. : Мистецтво, 1964. — С. 258.
107. *Юр М.* Железняк (Залізняк) Омелян Савелійович / М. Юр // Шевченківська енциклопедія : в 6-ти т. — Т. 2 : Г—З. — К., 2012. — С. 599.
108. *Яців Р.* Гаврилко М.О. / Р. Яців // Шевченківська енциклопедія. — Т. 2. — С. 21.
109. Олександр Савченко / Савченко Олександр // Вісті з України. — № 1 (1166). — 1 січня 1981 р. — С. 4 [vakulenko.ukrlife.org/05.htm]

Halyna Ivashkiv

SHEVCHENKIANA IN THE 19TH — EARLY 21ST CC. UKRAINIAN EARTHENWARE

The article analyzes the image of Taras Shevchenko and characters of his works in décor of folk and professional earthenware as well as ceramic items produced by porcelain and faience factories and plants. Major groups and types, composition schemes, motives, and decoration techniques of the given earthenware items have been identified. The author of the given paper puts particular emphasis on the fact that artists displayed their creativity in depicting the national genius, and highlights the artists' participation in the most renowned exhibitions.

Keywords: Taras Shevchenko, image, earthenware, composition, décor.

Галына Ивашкив

ШЕВЧЕНКИАНА В УКРАИНСКОЙ КЕРАМИКЕ XIX — НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЯ

Анализируется использование образа Т. Шевченко и героев его произведений в народной и профессиональной керамике, а также в изделиях фарфоровых и фаянсовых заводов и фабрик. Определены основные типы и группы, композиционные схемы и мотивы, техники декора этих глиняных памяток. Акцентируется на творческих подходах мастеров к изображениям украинского национального гения, показано их участие в наиболее известных выставках.

Ключевые слова: Тарас, Шевченко, образ, керамика, композиция, декор.

Статті

Володимир ЖИШКОВИЧ

КОДЕКС ГЕРТРУДИ — ЯСКРАВИЙ ВЗІРЕЦЬ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Аналізуються художньо-стильові особливості унікального твору середньовіччя — Псалтиря Еґберта — Кодексу Гертруди (Psalterium Egberti — Codex Gertrudianus). Рукописний твір містить ілюмінації кінця X ст. доби Оттонів і ілюмінації другої половини XI ст. київської княжої династії Ярославичів. Особлива увага приділяється створеним на теренах України мініатюрам до молитов Гертруди, що є унікальними взірцями художнього синтезу західноєвропейського латинського і східноєвропейського візантійсько-київського християнського мистецтва.

Ключові слова: мініатюра, рукопис, мистецький синтез, іконографія, християнство, Середньовіччя.

Важливим синтетичним взірцем прояву мистецьких традицій та культурно-суспільних вподобань середньовічної Європи є унікальна рукописна книга, нині відома як Псалтир Еґберта або Кодекс Гертруди (Psalterium Egberti — Codex Gertrudianus). Ілюмінований Псалтир, що зберігається у колекції Національного археологічного музею італійського міста Чивідале-дель-Фріулі, є цінним надбанням людства і занесений у список ЮНЕСКО. Стараннями професора Клаудіо Барбері Головне управління охорони природної, архітектурної, культурної та історичної спадщини регіону Фріулі-Венеція Джулія та Державний архів м. Трієст у 2000 р. здійснили факсимільне видання Псалтиря Еґберта [11].

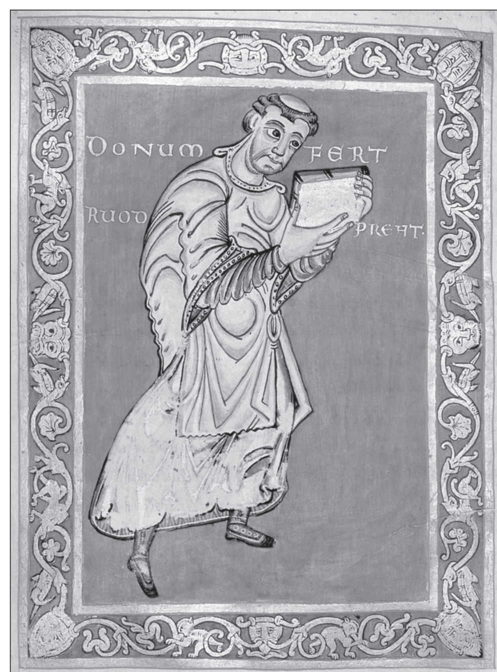
У широкий науковий обіг пам'ятку, нині більш відому як Кодекс Гертруди, ввели німецькі дослідники Генріх Заверланд та Артур Газельоф, які 1901 р. опублікували монографію під назвою «Псалтир архієпископа Еґберта Трієрського — Кодекс Гертруди в Чивідале» [12].

Ілюстрований ілюмінаціями рукопис книги Псалмів було створено в 977—993 рр. для Еґберта Трієрського — сина графа Дитріха I Голландського (976—977 рр. — канцлер імператора Оттона II; 977—993 рр. — архієпископ Трієрський). Відомо, що Еґберт перетворив Трієр у культурно-релігійний осередок, в якому значного розвитку набуло золотарство, мистецтво емалі та оздоблення книги.

В середині XI ст. Псалтир уже належав княгині Гертруді (1025—1107), дружині князя Ізяслава Ярославича (1024—1078). Княжна Гертруда-Олисава (Єлизавета) була донькою польського князя з династії П'ястів Мешка II Ламберта та племінницею германського імператора Оттона III Рикси [5]. У 1043 р. Гертруда стала дружиною князя Ізяслава-Дмитрія (1042—1052 рр. — князь турівський; 1052—1054 рр. — князь новгородський; 1054—1068, 1069—1073, 1077—1078 рр. — великий князь київський).

Саме на замовлення Гертруди Псалтир Еґберта було доповнено новими вшитими листками пергаменту з латинськими текстами молитов та п'ятьма мініатюрами. Ім'я нової власниці Псалтиря, — «раба божа Гертруда», що молить за свого сина Петра, згадується в тексті молитви на листі 6. Молитви до святого Петра за сина Петра написані й на деяких інших листах. Зображення Гертруди та її сина з дружиною відтворено на мініатюрі «Св. Петро та княжа родина» (fol. 5v). Фігура, що припадає до ніг св. Пе-

Архієпископ Еґберт Трієрський приймає Псалтир з рук Руодпрехта (fol. 17r)



Монах Руодпрехт передає Псалтир Еґберту (fol. 16v)

тра, в підписі названа матір'ю Ярополка (МН Р ІАРОПЪЛК), предстоячий перед Петром чоловік над головою має підпис Ярополк (О ДІКІОС ІАРОПЪЛК), що з грецької (дікаіос) означає — справедливий або праведний.

Те, що додані у XI ст. пергаментні листи з текстами молитов та п'ять мініатюр у Псалтирі Еґберта було створено саме на замовлення дружини київського князя Ізяслава Ярославича Гертруди-Олисави ще у 1901 р., аргументовано довели Генріх Заверланд та Артур Газельоф. Висловлену німецькими дослідниками думку буквально за кілька років у своїй праці, що вийшла друком 1906 р., ґрунтовно підтвердив відомий візантолог Никодим Павлович Кондаков [2, с. 3—10, Табл. І, VI]. Сьогодні факту доповнення Псалтиря Еґберта додатковими аркушами стараннями Гертруди-Олисави в період 1078—1086 рр. ніхто з численних дослідників цієї пам'ятки не заперечує (з питань історіографії дослідження Кодексу Гертруди найповнішими, на нашу думку, є праці Дороти Лешнєвської [10], Клаудіо Барбері [8, s. 105—177], Ангеліни Смирнової [6], Малгожати Смораг-Рожицької [13]).

Після Гертруди Псалтир нетривалий час належав її онуці доньці київського князя Святополка Ізяславича Збиславі, яка 1103 р. вийшла заміж за польського князя з династії П'ястів Болеслава III Кривоустого. Після смерті Збислави (померла поміж 1113—1114 рр.) власницею Псалтиря була донька Болеслава III Кривоустого від другого шлюбу Гертруда (померла 1160 р.). З часом рукопис перейшов у власність ще однієї Гертруди, що походила з Андекської династії й була принцесою німецького герцогства Меранського (донька Бертольда IV). Близько 1203 р. Гертруда Меранська стала дружиною угорського короля з династії Арпадів Андрія II (Андраш II), загинула під час народного повстання у 1213 році. Далі книга перейшла до рук дочки Андрія II — святої Єлизавети Угорської (1207—1231). Після смерті чоловіка Людовика Тюрінгського (1227 р.) Єлизавета вступила до III Ордену св. Франциска в Марбурзі і стала першою німецькою францисканською терціаркою (1235 р. була канонізована папою Григорієм IX). В період 1227—1229 рр. Єлизавета подарувала Псалтир Еґберта капітулі собору в Чивідале за порадою свого дядька єпископа Аквилеї Бертольда, резиденція якого знаходилась у Ломбардії в Чивідале. З 1820 р. Псалтир Еґберта у колекції Національного археологічного музею італійського міста Чивідале-дель-Фріулі.

Незважаючи на складний шлях переміщення Псалтиря Еґберта — Кодексу Гертруди країнами Європи, за характером художнього оформленням цей унікальний твір книжкового мистецтва найтіс-

ніше пов'язаний з культурою та історією народів двох країн — Німеччини та України.

Як зазначалось, Псалтир Еґберта було створено в період 977—993 рр. у традиціях мистецтва епохи Оттонів. Короткий період кінця X ст., означений як «Оттонівське Відродження», характеризувався значним підйомом культурного життя в Німеччині при правлінні імператорів Саксонської династії — Оттонів. Важливим культурно-релігійним центром цього періоду був монастир бенедиктинців на острові Райхенау (Reichenau) на Боденському озері. За підтримки Оттона I Великого та Оттона II Рудого в монастирі був скрипторій, в якому знаходились створені найкращі ілюміновані манускрипти X—XI століть. Саме в цьому монастирі художником-ченцем бенедиктинцем Руодпрехтом, ймовірно, й було написано й оздоблено Псалтир для архієпископа Еґберта Трієрського.

Псалтир Еґберта, окрім орнаментованих ініціалів, містить дев'ятнадцять мініатюр, на яких є зображення св. Петра, пророка Давида, замовника книги архієпископа Еґберта, та виконавця каліграфа Руодпрехта, а також деяких канонізованих єпископів Трієру. Зокрема, з-посеред єпископів Трієру зображено св. Валеріуса (270—300), св. Матернуса (до 328 р.), св. Максімінуса (329—346), св. Паулінуса (347—358), св. Маруса (до 500 р.), св. Нікетіуса (526—566), св. Магнеріха (566—586).

Зазначеного типу рукопис в тогочасній Європі був настільною книгою для багатих і знатних людей. І якщо у візантійській традиції основною функцією Псалтиря було богословське просвітництво, яке виражалось не лише текстами, а й змістом мініатюр, то в латинській традиції, окрім просвітництва, така книга була й своєрідним підношенням. Тому, як слушно відзначав професор Н. Кондаков, латинські ілюстрації Псалтиря відповідали вимогам підносних рукописів, і представляли зображення священних осіб, деяких подій і обов'язково зображення замовника та художника-каліграфа [2, с. 2 — 3].

Фундатора ілюмінованого рукопису, зокрема, зображено на 17 листі книги (fol. 17r). Еґберт Трієрський сидить на троні в певнім маєстаті архієпископської величі. Зображену анфас голову достойника осяває трапецієвидної форми золотосяйний німб, що підкреслює особливий священичий статус намісництва Божого на землі й водночас вказує на його, сповнену життєвої енергії, ще сущу земну плоть. Величавий репрезентативний характер фронтально трактованої постаті дещо порушує відведений в бік порух правиці. Приймаючим жестом правої руки підкреслюється готовність преподобного Еґберта отримати з рук каліграфа його творіння. Фігуру ченця бенедиктинця, автора ілюмінованого кодексу, бачимо на мініатюрі, що знаходиться на поряд розгорнутому листі (fol. 16v). Мальований у три чверті Руодпрехт, міцно тримаючи в руках книгу псалмів Давидових, шанобливо крокує в напрямку замовника.

Святий апостол Петро приймає Псалтир з рук Еґберта Трієрського (fol. 19r)

Обидві мініатюри єднає яскраве червоне тло та мальовані золотом бордюри із аналогічними гротесковими орнаментальними мотивами, по кутках та посередині акцентованими маскаронами. Мальовані постаті на обох мініатюрах відзначає графічно вишукана пластична лінія, продуманість та точність у відтворенні деталей.

Постать Еґберта Трієрського двічі відтворена у книзі. Зокрема, лист 18 (fol. 18v) містить мініатюру, на якій намальовано, як уже сам архієпископ шанобливо підносить свій кодекс святому Петру, постать якого зображена на мініатюрі, що розташована на цьому ж розвороті книги на листі 19 (fol. 19r). Святий Петро, ледь звернений у три чверті, сидить на троні з тріумфальним хрестом — *crux invicta* (хрест як символ перемоги) у лівиці, погляд його та

Цар Давид (fol. 20v)

права рука спрямовані в бік Еґберта. Тло обох мініатюр, як і попередніх, вкрите червоною барвою, бордюри формує мальований золотом щільно укладений мотив із акантового листя.

Окрім зображень архієпископа Еґберта та святого Петра, чільне місце в ілюмінованому рукописі займає мініатюра з постаттю царя Давида (fol. 20v). Давид сидить на широкому троні й грає на псалтиріоні. Мініатюра з Давидом має дещо інше оформлення тла та орнаментальне обрамлення, ніж на попередніх мініатюрах. На цій мініатюрі художник вкрите червоною барвою тло заповнює чисельними постатями тварин і птахів. Мальовані золотом, впевненою виразною лінією із застосуванням покладених по формі штрихів, граціозні постаті тварин і птахів немовби витанцьовують під звуки Давидової арфи, додаючи композиції експресивної наповненості. Динамічної настроєності загальній композиції додають й ритми заломів об'ємного меандру, що обрамовує периметр середника мініатюри.

Близькі за характером малювання тварини та птахи заповнюють тло окремих художньо вивершених ініціалів та тло мініатюр із зображеннями єпископів Трієру святих Валеріуса, Паулінуса та Маруса. Розкрити символіку подібних тератологічних зображень у мініатюрах періоду Оттонів та й, зрештою, в орнаментально-декоративних мотивах романського мистецтва загалом є доволі важко. Найчастіше в тератологічних мотивах домінували зображення різноманітних чудовиськ, драконів у поєднанні з рослинними мотивами.

Якщо уважніше придивитись до зображень тварин та птахів на мініатюрі з постаттю святого Валеріуса, то можна прослідкувати певну логіку символічного наповнення композиції. Святий Валеріус зображений на повен зріст як орант в позі заступництва з розведеними в сторони руками та відкритими долонями. Вгорі обабіч німба зображено двох пав, що є символами вічності та безсмертя. Під руками, обабіч постаті симетрично розміщено постаті хижаків леопардів та орлів. Внизу фігуру єпископа фланкують, крокуючі на задніх лапах з відкритими пащами леопардоподібні створіння, яких можна потрактувати як уособлення злих духів, яким протистоїть святий Валеріус. Однак, висловлене припущення не є переконливим і може мати дещо інше символічне навантаження.

У декорі романського мистецтва тісно переплелись античні, візантійські мотиви, орнаменти кельтів та варягів. В обрамленнях мініатюр Псалтиря Еґберта домінують три основних групи орнаментальних бордюрів: гротесковий, акантовий і меандровий.

На особливу увагу заслуговує мотив перспективного стрічкового меандру (нім. *mäander*), що з античності перемандрував у ранньохристиянське мистецтво і закріпився у романському. В добу античності меандр був символом вічності, що досягалась творенням: старе замінялось новим; стара сутність згорталась, а нова розгорталась. Мотив меандру має багаточисельні варіації, проте у нашому випадку йдеться про варіант раппортної фризової композиції, що вирисувалась на давньоримському італійському ґрунті, для якої властиве кольорове різнобарв'я окремих ланок, що імітують світлотіньові заломи.

Показовим давнім взірцем такого варіанту є меандрова композиція фрагменту мозаїчної підлоги I ст. до н. е., що знайдена на Via Gorani в Мілані (зберігається в Археологічному музеї в Мілані). В меандрі такого типу центральну ланку формує рівнораменний хрест, кожне з рамен якого переходить у сваргу. Включення в меандр сварги (свастики) означало присутність у природних життєвих процесах додаткового фактору надприродної благодаті, котра стає домінуючою організуючою ланкою кожного від-

різку шляху. В Індії такого типу меандр називається *nandavartaya* (*nandyavarta*), що означає «звивання» або «коло щастя».

Сварговий меандр, або так званий «подвійний меандр» (нім. — *doppelmäander*), відомий також по фрагментах мозаїчної підлоги, що віднайдена на території заснованої в 15 р. до н. е. великої давньоримської колонії Аугуста Раурика на Рейні (нині швейцарське містечко Аугст, що знаходиться на відстані 20 км на схід від Базеля).

Варіант меандру із сваргою активно використовувався у християнському орнаментальному мистецтві раннього середньовіччя і, особливо виразно проявився у книжковому мистецтві епохи Оттонів і, зокрема в мініатюрах регенсбурзької школи. У Псалтирі Еґберта цей орнаментальний мотив обрамляє мініатюри із зображеннями царя Давида, святого Максімінуса, а також ілюміновані ініціали «B» та «Q».

Інтерес до окресленого орнаментального мотиву великою мірою зумовлений тим, що саме бордюр із меандром є однією з показових ознак мистецького синтезу двох складових унікальної ілюмінованої книги — Псалтиря Еґберта та Кодексу Гертруди. Зокрема, цей мотив меандру зі сваргою буде доволі точно відтворений в обрамленні мініатюри зі сценою коронації Христом князя Ярополка-Петра та княгині Кунігунди-Ірини, однієї із п'яти мініатюр, створених в Україні у другій половині XI століття.

Питання майстрів, що створили мініатюри на замовлення Гертруди, широко дискутувалося протягом столітньої історії дослідження пам'ятки. Дискусія велась як стосовно кількості виконавців так і стосовно конкретного місця малювання мініатюр. Найконтроверсійнішими є теорії російських дослідників Миколи Сичова та Віктора Лазарева про те, що створені в своєрідному напівроманському, напіввізантійському стилі мініатюри XI ст. належать трьом майстрам і, що найімовірнішим місцем їх виконання слід вважати філію конгрегації монастиря Св. Якова в Регенсбурзі на Дунаї [7, с. 203, 206; 3, с. 230—231]. Цю думку, полемізуючи з В. Лазаревим, переконливо спростовує українська дослідниця з Німеччини (м. Мюнхен) Лідія Качуровська-Крюкова: «Твердження про трьох різних майстрів здається нам надто категоричним і недостатньою мірою доведеним, бо чого б Гертруда мала замовляти мистецьке оздоблення своїх молитов аж трьом різним майстрам? Натомість А. Газельсоф уважає, що ці малюнки виконував один руський митець, щоправда, під візантійським впливом. Це твердження нам здається більш слушним, тим більше, що вплив окциденту (а не тільки Візантії) на староукраїнське (не на північне, тобто пізніше московське) мистецтво і на все культурне життя — незаперечний, і тому «сполучення візантійських і романських форм» не може дивувати» [1, с. 10].

Святий Петро та княжа родина (fol. 5v)

Слід зазначити, що доктор мистецтвознавства Лідія Качуровська-Крюкова з поміж дослідників українського походження найґрунтовніше проаналізувала історію створення мініатюр Кодексу Гертруди і, найголовніше, без жодних компромісів твердо й аргументовано в західноєвропейській науці наголосила про зв'язок пам'ятки саме з українською історією а не російською, як часто у західних публікаціях трактують княжу добу Київської Руси (перша публікація автора на цю тему вийшла в світ німецькою мовою 1988 р. [9]).

Те, що мініатюри малював один художник, у нас теж не викликає сумнівів. Спроби дослідників пояснити різні мистецькі прикмети в мініатюрах роботою двох чи трьох авторів, свідчить що вони не беруть до уваги важливої обставини. При створенні композицій художник опирався на різні доступні йому іконографічні джерела. В одних випадках максимально використовував запозичені образи чи сцени, в ін-

Христос коронує князя Ярополка та княгиню Кунігунду (fol. 10v)

ших, не знаходячи відповідників, поєднував запозичені фрагменти із своїми вставками. Особливо це помітно в мініатюрах, де відтворено добре іконографічно розроблені і представлені чисельними взірцями образи Христа, Богородиці чи святого Петра, і поряд з ними образи представників княжої родини, готових взірців зображень яких не було. Відтак першокласному реміснику компілятору необхідно було самому потрудитись у міру набутих мистецьких навиків та мистецького таланту. Часто такі зображення характеризує аматорське трактування форми, постаті виглядають незграбними та непропорційними. Проте, слід визнати, що в історичному контексті деталі тогочасного одягу, атрибути а, подекуди, й індивідуальні риси ликів окремих персонажів, відтворені порівняно непогано.

Місцем створення п'яти мініатюр для Гертруди найчастіше називають Київ або ж Володимир-Волинський чи Луцьк, де певний час перебувала княжа родина. Одним з перших цю думку про волинське походження висловив Никодим Кондаков [2, с. 10]. З сучасних українських дослідників ймовірне створення мініатюр у Луцьку чи Володимирі-Волинському відстоюють волинські науковці Рада та Дмитро Михайлови [5, с. 153]. На загал, з розумінням ставлячись до місцевих патріотичних поривів волинян, приведений ними як аргумент розквіт сакрального мистецтва на волинських землях припадає, щонайраніше, на другу половину XII століття. У період XI — першої половини XII ст. жодне місто територіально великої єдиної Київської держави не могло прирівнятись до Києва, одного із найкрупніших політичних, релігійних та культурно-мистецьких центрів у тогочасній Європі. Це аксіома, що не потребує доведення. Усі ж намагання науковців у культурно-мистецькому аспекті протиставити Києву XI століття Галич, Володимир-Волинський, а тим паче Новгород чи Володимир-на-Клязьмі, є лише гіпотетичними. Намагання ж російських науковців возвеличити Новгород до рівня великого культурно-мистецького центру другої половини XI — початку XIII ст. розцінюємо як оправдання приписуванню тогочасних українських ілюмінованих кодексів та ікон, що нині перебувають в музеях Росії, російській історії.

Незважаючи на чисельні розграбування Києва, що призвели до значних непоправних втрат культурно-мистецького надбання, очевидним є факт існування в місті крупного скрипторію, який поперва міг знаходитись при Софії Київській, а потім у Києво-Печерському монастирі, або ж при монастирі Дмитрієвсько-Ізяславської фундації.

Традиції шанування книг та їх переписування були закладені ще Ярославом Мудрим, свідченням чого є запис у «Літописі руському», зокрема у «Повісті минулих літ», у рік 6545 [1037]. «І любив Ярослав церковні устави, і попів любив він велико, а понад усе любив чорноризців. І до книг він мав нахил, читаючи [їх] часто в день і в ночі. І зібрав він писців многих, і перекладали вони з гречизни на слов'янську мову і письмо [святеє], і списали багато книг. І придбав він [книги], що ними поучаються віруючі люди і втішаються ученням божественного слова [...]. Ярослав же сей, як ото ми сказали, любив книги і, многі списавши, положив [їх] у церкві святої Софії, що спорудив він сам. І прикрасив він її іконами многоцінними, і золотом, і сріблом, і начинням церковним» [4, с. 89—91].

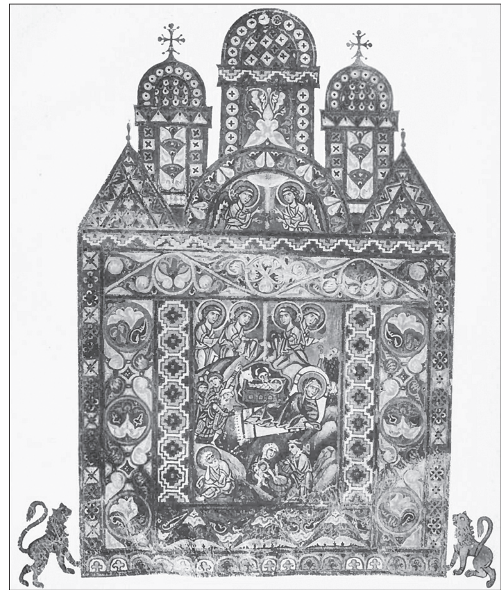
Написаних у часи Ярослава Мудрого рукописних книг не збереглося, проте маємо взірці, хоча і не чисельні, що були ілюміновані в київському скрипторії за правління його синів та їх спадкоємців. Найціннішими й особливо важливими з огляду на мистецький осередок, де було оздоблено Кодекс Гертруди,

є створені в Києві Остромирове Євангеліє (написане 1056—1057 рр. дияконом Григорієм для новгородського посадника Остромира, названого в книзі близьким родичем князя Ізяслава Ярославича; слід відзначити, що в тексті відтворені мовні особливості, що з часом будуть властиві українській мові) та Ізборник Святослава (написаний на замовлення князя Ізяслава дияконом Іоанном у 1073 р.; невдовзі Ізборник перейшов до князя Святослава Ярославича; текст теж виявляє особливості української мови). Дещо пізнішими за часом створення є Мстиславове Євангеліє (написане для Мстислава Великого, князя київського (1125—1132), сина Володимира Мономаха; рукопис прикрашають мініатюри, скопійовані з Остромирова Євангелія), та Юрієве Євангеліє (написане в Києві «угринцем» Федором 1120—1128 рр. для Юрієвого монастиря в Новгороді).

На першій за порядком мініатюрі Кодексу Гертруди художник зобразив композицію «Святий Петро та княжа родина» (fol. 5v). Саме на цій мініатюрі, відомій ще як «Молитва до св. Перта», бачимо Гертруду, її сина Ярополка та його дружину Кунігунду-Ірину, а також супровідні давньослов'янські написи, один з яких О ДІКІОС ІАРОПЪЛК означає «праведник Ярополк».

Величава постать апостола Петра розгорнута майже на всю висоту листа. Масштаб постаті дав привід окремим дослідникам зробити надумане припущення, що художник, який малював святого, очевидно був фрескістом монументалістом. До уваги не були взяті обов'язкові тогочасні іконографічні приписи, які передбачали, як правило, враховувати ієрархічність, особливо коли поряд із святим зображали предстоячих смертних, що благально просили про покровительство. Ієрархічна різномасштабність постатей особливо виразно представлена у західноєвропейському сакральному мистецтві. В цьому контексті доволі показовою є мозаїка «Христос Вседержитель» (1200 р.) конхи апсиди римського храму Сан Паоло фуорі ле Мура, на якій зображено Гоноріуса III (папа римський періоду 1216—1227 рр.), що припав до ступні Ісуса. Причому постать римського папи та ступня Христа за пропорціями практично однакові.

Никодим Кондаков вважав, що постать Петра рисувальник Кодексу Гертруди скопіював із латино-візантійського рукопису. Латинськими прикметами



Різдво Христове (fol. 9v)

сповнені риси голови святого, зокрема характер трактування сивого кучерявого волосся [2, с. 12—13]. Рідкісним для візантійського мистецтва є зображення в'язки ключів, яку апостол Петро разом із сувоєм тримає у лівій руці. Доволі близьку за характером в'язку із трьох ключів та сувій у лівиці тримає Петро, постать якого відтворено на одній із 12-ти стулок позолоченого срібного Великого Сіону кінця XI — початку XII ст., що нині зберігається в Новгородському державному історико-архітектурному музеї-заповіднику.

Зображаючи княжу родину, художник, як зазначалось, не мав добре промальованого взірця й відповідно проявив свої не надто фахові індивідуальні навики в зображенні людських постатей. Дещо примітивне трактування фігур і схилило окремих дослідників до думки, що в роботі брав участь ще один художник (подібне припущення може викликати лише подив). Незважаючи на невміле малювання людської фігури, художник доволі добре відтворив елементи вбрання, що відповідало тодішньому етикету й особливому статусу представників княжої родини.

В Ярополка на голові золота корона-шапка, сформована із стемми, оздобленої коштовним камінням, та півкруглого ковпака, зшитого із золотистої тканини, теж прикрашеної камінням. Князь одягнутий у малиновий оксамитовий, на грудях розрізний, каптан із золотистим опліччям та подольником, підперезаний поясом із такої ж золотосяйної тканини. На рукавах, біля плеча, золоті паси, а біля кисті золоті

Розп'яття (fol. 10)

поручі. Тканина каптана суцільно вкрита золотими кринами. На ногах червоні сап'яні чоботи.

Княгиня одягнута в голубу сукню з позолоченим подольником, на рукавах золоті поручі. Поверх сукні накинутий парадний візантійський лорум. На голові рожевий очіпок, поверх якого надягнута висока корона. На ногах червоні чобітки. Гертруда одягнута в парадний малиновий ферязь, поверх якого накинута мантія із золотої парчі, декорована вишитими малиновими колами. На голові очіпок та покривало.

Наступна мініатюра Кодексу, про яку ми вже згадували в контексті орнаментального обрамлення перспективним стрічковим меандром кількох мініатюр Псалтиря Еґберта, розміщена на десятому листі (fol. 10v). На мініатюрі відтворено сцену коронації Ісусом Ярополка та його дружини. Княже подружжя до Христа, що сидить на високому троні, підводять їхні небесні покровителі — святі Петро та Ірина.

Як зазначалось, мініатюру по периметру обрамляє романо-оттонівський за характером мотив меандру. Ззовні по кутках і зверху посередині до обрамлення художник долучає соковиті пишні візантійські пальметикрини. Більш завуальовані романо-оттонівські риси проглядаються також у заокруглених заломах обрису гіматія Христа, постать якого, на загал, трактовано в традиціях візантійського мистецтва.

Якщо при малюванні Христа Вседержителя художник явно спирався на відомий йому взірець, то у трактуванні постатей князя, княгині та їх святих покровителів Петра та Ірини, як і в попередній мініатюрі «Святий Петро та княжа родина», він демонструє своє індивідуальне трактування. І, знову ж таки, незважаючи на примітивно аматорське трактування фігур, художник є точним у передачі предметів тогочасного вбрання та атрибутів.

Зокрема, Ярополк та Кунігунда одягнуті у пишніші строї, які відповідають урочистості події — боговибраності та боговінчанню на царство. Ярополк одягнутий у розшитий золотом темно-малиновий каптан з золотим опліччям та подольником, оперезаний широким золотим поясом. Поверх каптана накинуте застібнуте фібулою на правому плечі, підшите горностаєм червоне корзно з широким золотим галуном, оздобленим коштовним камінням і перлами. Княгиня Кунігунда зодягнута у червону туніку із золотою каймою та бахромою з крупних перлин на подольнику. Поверх накинута малинова мантія з широким золотим галуном, застібнута на грудях фібулою з великим червоним каменем. Мантія, як і у Ярополка, підшита горностаєвим хутром. На голові шапочка з золотої тканини, поверх окутана світлою смугастою східною чадрою. Святий Петро має традиційні риси. Свята Ірина одягнута так само, як княгиня Кунігунда-Ірина на мініатюрі «Святий Петро та княжа родина».

Важливою прикметою мініатюри є інтерпретоване київським художником відтворення більш традиційного для західноєвропейської латинської іконографії, а особливо доби Оттонів іконографічного мотиву Спас у Славі (Maiestas Domini). Властиво, художник опускає обов'язкову для мотиву слави Господньої мандорлу, проте залишає символічні зображення сил небесних та символи євангелістів. Символічні зображення євангелістів, що несуть євангельські кодекси, розміщені в горі над Спасом у чотирьох небесних сегментах. Понизу середника мініатюри відтворені сили небесні. Посередині два шестикрилі серафими (*hexapteryga seraphim*); обабіч тетраморфи (*tetramorph*) — чотирикрилі херувими (*cherubim*), крила яких суцільно вкриті очима (*polyommata*), антропоморфні голови херувимів осявають золотисті німби, окрім того поза крил видніється голова лева. По краях сили небесні замикають по дві пари престолів (тронів — *thronoi*) у вигляді червоних вогняних крилатих кіл, теж вкритих очима.

Наступні мініатюри Кодексу Гертруди відтворюють дві ключові сцени присвячені початку та кінцю земного життя Ісуса — «Різдво Христове» на дев'ятому листі (fol. 9v) та «Розп'яття» на десятому листі (fol. 10). При створенні цих двох мініатюр художник здебільшого орієнтувався на візантійські іконографічні джерела та давньоукраїнські взірці, зокрема на орнаментальні мотиви, відомі з мініатюр Ізборника Святослава 1073 р. та Остромирового Євангелія 1056—1057 років.

У мініатюрі зі сценою Різдва, як і у Ізборнику Святослава, бачимо обрамлення у вигляді архітектурного храмоподібного фронтисписа. З обох боків трикупольну будівлю як апотропеї охороняють два леви. Фронтиспис характеризує багатоваріантність орнаментальних фризових геометричних та рослинних мотивів. Основним елементом усіх рослинних мотивів мініатюри є традиційна для візантійського мистецтва пальметка-крин. За візантійською традицією вирішено й саму сцену Різдва Христового, що розміщена в середньому крупнішому прямокутному сегменті фронтисписа. Вгорі, в окремому півкруглому сегменті, що асоціюється з підкупольним простором храму, зображена сяюча з небес віфлеємська зірка, що посилає вниз на землю промінь; обабіч зірки два ангели співають «Слава в Вишніх Богу».

У мініатюрі на наступному десятому листі орнаментація теж носить яскраво виражений візантійських характер, проте має іншу композиційну побудову. Зокрема, в центрі прямокутного золоченого середника мініатюри розміщена вписана у квадрифолій сцена Розп'яття Христа. Навколо квадрифолія по кутках у чотирьох медальйонах намальовано поясні зображення чотирьох євангелістів із відкритими Євангеліями в руках. Сцена Розп'яття відтворює момент, коли очі у Христа уже заплющені, а з рани під ребром тече кров у келих, який тримає стояча навколішках жінка у короні. Зображену без німба постать жінки вважають алегоричним образом, який може символізувати або Церкву (Еклезію), що приймає кров Христа [1, с. 12], або ж Синагогу [2, с. 27].

Поруч із розіп'ятим Христом стоять також: праворуч — Богородиця та дві жінки Мироносиці, ймовірно, Марія, дружина Клеофаса, та Марія Магдалина; ліворуч — святий юний апостол Іван Богослов, за ним — увінчаний німбом сотник Лонгин, за спинами видніється голова Йосипа Ариматейського. Хрест стоїть на Голгофі у вигляді невеличкого пагорба з темною печерою, на тлі якої проглядається череп Адама.

Богородиця Печерська (fol. 41)

П'ята, створена на замовлення Гертруди, мініатюра розміщена на первісно незаповненому 41 листі Псалтиря Еґберта. На мініатюрі художник відтворив шанований у Києві іконографічний тип так званої Богородиці Печерської. У Києво-Печерському патерику є згадка про те, що Сама Богородиця, з'явившись у Влахернському монастирі Константинополя, передала майбутнім будівельникам Успенського собору Києво-Печерської лаври своє зображення для встановлення у новозбудованому храмі. Є підстави вважати, що найдавнішою реплікою цієї чудотворної ікони й є мініатюра з Кодексу Гертруди (другою відомою реплікою є київська ікона XIII ст. «Богородиця Печерська-Свенська», що нині перебуває у Третьяковській галереї у Москві).

Богородиця урочисто сидить на розкішному престолі, тримаючи перед собою Христа Еммануїла на руках. Мініатюру обрамляє бордюр, основу якого становить геометричний орнамент у вигляді мозаїчних рівнораменних хрестів, більш відомий у декорі перегородчастих емалей.

Як бачимо, створені на теренах України супровідні мініатюри молитов Гертруди є унікальним взірцем художнього синтезу ранньосередньовічного західноєвропейського латинського та східноєвро-

пейського візантійсько-київського християнського мистецтва. Будучи цільною нероздільною книгою, Псалтир архієпископа Еґберта Трієрського — Кодекс Гертруди, в якому розмістились ілюмінації кінця X ст. доби Оттонів та ілюмінації другої половини XI ст. київської княжої династії Ярославичів, належить до визнаних шедеврів рукописного книжкового мистецтва й є небуденним явищем у історії світової культури.

1. *Качуровська-Крюкова Л.* Італія: Еґбертів Кодекс X—XI ст. та його українське оздоблення / Л. Качуровська-Крюкова // Пам'ятки України. — 1991. — № 4. — С. 10—14.
2. *Кондаков Н.П.* Изображение княжеской семьи в миниатюрах XI века / Кондаков Н.П. — СПб., 1906.
3. *Лазарев В.* Живопись и скульптура Киевской Руси / В. Лазарев // История русского искусства / Лазарев В. — М., 1953. — Т. 1. — С. 220—241.
4. Літопис руський / пер. з давньоруського Л.Є. Махновця ; відп. ред. О.В. Мишанич. — К., 1989.
5. *Михайлова Р.Д.* Гертруда-Олисава: постать у давньоруській політиці та культурі. Українська біографістика = Biographistica Ukrainica : зб. наук. праць. Вип. 7 / Михайлова Р.Д., Михайлов Д.О. // Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського / редкол. Т.І. Ківшар (гол. ред.) та ін. — К., 2010. — С. 145—158.
6. *Смирнова Э.С.* Миниатюры XI и начала XII в. в Молитвеннике княгини Гертруды. Программа, датировка, мастера / Смирнова Э.С. // Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь — СПб., 2004. — С. 73—106.
7. *Сычов Н.П.* Искусство средневековой Руси / Сычов Н.П. // История искусства всех времен и народов. — Ленинград, 1929. — Кн. 4. — С. 200—226.
8. *Barberi C.* Il Salterio di Egberto nella storia degli studi / C. Barberi // Psalterium Egberti, Facsimile del. ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli. — Friuli ; Venezia: Giulia, 2000. — S. 105—177.
9. *Kaczurowsky-Kriukow L.* Ukrainische Buchmalereien im Psalter Egberts von Trier : Der Codex Gertrudianus und seine Zeit / Kaczurowsky-Kriukow L. // Jahrbuch der Ukrainekunde 1988. — München, 1988.
10. *Leśniewska D.* Kodeks Gertrudy. Stan i perspektywy badań / Leśniewska D. // Roczniki Historyczne. — LXI. — 1995. — S. 141—170.
11. Psalterium Egberti: facsimile del. ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli / wyd. C. Barberi. — Friuli ; Venezia : Giulia, 2000.
12. *Sauerland H.V.* Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier — Codex Gertrtudianus in Cividale / Sauerland H.V., Haselloff A. // Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen zu Trier zur Feier ihres hundertjährigen Bestehens, herausgegeben am 10. April 1901 — Trier, 1901.
13. *Smorąg Różycka M.* Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku / Smorąg Różycka M. — Kraków, 2003.

Volodymyr Zhyshkovych

ON CODEX GERTRUDIANUS AS A BRIGHT EXAMPLE OF MEDIEVAL CULTURAL AND ARTISTIC SYNTHESIS

In the article have been analyzed main artistic and stylistic peculiarities of unique Medieval creation, viz. Psalterium Egberti — Codex Gertrudianus. Handwritten creative work holds illuminations that have come from the late X c. or Ottonian epoch as well as those of the second half XI c. produced under Kyivan prince dynasty of Yaroslav's successors. Especial attention has been paid to miniatures in the texts of Gertruda's prayers, those fulfilled in Ukraine unique examples of creative synthesis of Western European Latin and Eastern European Byzantine-Kyivan Christian art.

Keywords: miniature, manuscript, artistic synthesis, iconography, Christianity, Middle Ages.

Володымыр Жишкович

КОДЕКС ГЕРТРУДЫ КАК ЯРКИЙ ОБРАЗЕЦ КУЛЬТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Анализируются художественно-стилистические особенности уникального произведения Средневековья, — Псалтыря Эгберта — Кодекса Гертруды (Psalterium Egberti — Codex Gertrudianus). Рукописный памятник содержит иллюминации конца X ст. и принадлежит эпохе Оттонов, а также иллюминации второй пол. XI ст. киевской княжеской династии Ярославичей. Особое внимание посвящено созданным на территории Украины и относящимся к молитвам Гертруды миниатюрам, являющимся уникальными примерами художественного синтеза западноевропейского латинского и восточноевропейского византийско-киевского христианского искусства.

Ключевые слова: миниатюра, рукопись, художественный синтез, иконография, христианство, Средневековье.

Назар КОЗАК

ПОРТРЕТИ КНЯЗЯ ЯРОПОЛКА ІЗЯСЛАВИЧА НА МІНІАТЮРАХ ПСАЛТИРЯ ЕҐБЕРТА В СВІТЛІ НОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ (2000-ні роки)

Розглядаються нові гіпотези та інтерпретації мініатюр в Псалтирі Еґберта, виконаних на замовлення київської княгині Гертруди з портретами її сина Ярополка Ізяславича.

Ключові слова: Псалтир Еґберта, Ярополк Ізяславич, Гертруда, портрет.

Зображення князя Ярополка Ізяславича збереглись на двох мініатюрах, які його мати Гертруда разом з іншими доповненнями замовила до рукопису, відомого тепер як Псалтир Еґберта, Трірський Псалтир або Кодекс Гертруди (Національний Археологічний музей в Чивідале дель Фріулі, Ms. CXXXVI). Хоча в історіографії висловлювались різні версії щодо точного датування цих мініатюр, проте серед дослідників побутує думка, що вони містять прижиттєві портрети Ярополка, тобто їх намалювали до 1086 р. — року його загибелі.

Вперше князя саме як Ярополка Ізяславича ідентифікували Г. Зауерлянд та А. Газелофф [7], і надалі ця ідентифікація, фактично, не ставилась під сумнів. Справді, на першій мініатюрі (арк. 5v) над постаттю князя, який здіймає руки в молитві до апостола Петра, читається напис з ім'ям Ярополк, а на мініатюрі, де зображено коронацію княжої пари (арк. 10v), князя супроводжує апостол Петро. Цей апостол був святим патроном Ярополка Ізяславича, а Петро було його хрестильним ім'ям (про імена Ярополка вичерпно описано в новіших публікаціях [3]). Риси обличчя князя на обох мініатюрах в цілому схожі між собою, а відмінності в деталях не дають підстав сумніватися, що це портрети одного і того самого чоловіка.

Від появи монографій Г. Зауерлянда і А. Газелоффа пройшло понад століття, і за цей час було доволі багато публікацій, в яких аналізувались Гертрудині мініатюри, адже вони самі по собі — дуже цікаве явище не лише в мистецтві Київської Русі, але й середньовічної іконографії загалом. В нашій статті ми оглянемо публікації останніх років, які підсумовують усі попередні напрацювання, і пропонують ряд нових гіпотез, прокладаючи шлях для майбутніх досліджень.

Сучасний етап вивчення Гертрудиних мініатюр в Псалтирі Еґберта пов'язаний з виданням 2000 р. в Італії факсиміле цього рукопису [8]. Видання вийшло у двох томах: один том — це, власне, факсиміле, а інший — збірник наукових статей, які висвітлюють основні аспекти дослідження рукопису. Статтю про Гертрудині мініатюри написала Е.С. Смирнова [10], яка згодом виклала результати свого дослідження ще у двох статтях англійською [9] та російською мовами [6]. Дослідниця вважає, що мініатюри з портретами Ярополка належать двом різним майстрам, обґрунтовуючи це як особливостями манери, так і кодекологічною структурою Гертрудиних

Псалтир Еґберта, арк. 5v—6r

доповнень. Причому автор першої, будучи художником візантійського вишколу, імітував західні іконографічні зразки, а другий, навпаки, будучи західного походження, послуговувався візантійськими моделями. Щодо місця виконання, то окрім традиційних версій про Київ і волинські міста, в яких правив Ярополк, Е.С. Смирнова вказує на Туров, який також входив до Ярополкових володінь. Датування відповідно визначається на час правління Ярополка в цих містах, тобто між 1078 (роком смерті його батька Ізяслава) та 1085 (роком вигнання Ярополка і переїзду Гертруди до Києва). Символічне значення композицій Е.С. Смирнова інтерпретує у тісному зв'язку з іншими Гертрудиними доповненнями. Так, перша мініатюра (арк. 5v), на думку дослідниці, є візуалізацією молитов до апостола Петра, написаних обабіч зображення, а мініатюра на арк. 10v, яка зображає коронацію Ярополка, об'єднується в мініцикл з двома іншими, що їй передують (арк. 9v та 10r відповідно). Ці дві мініатюри, репрезентуючи Різдво Христове та Розп'яття, символізують початок і кінець Євангельської історії, а мініатюра з коронацією, оскільки містить образ Христа у Славі, відсилає до теми Старшного суда. Таким чином, виникає цикл, який оповідає про земний шлях Христа, Його жертву та спасіння, що гряде.

На початку 2000-х рр. також було опубліковано два різні за обсягом дослідження, що вийшли в Польщі. П. Стружик у статті, спеціально присвяченій княжим зображенням на Гетрудиних мініатюрах, запропонував одразу кілька нових гіпотез щодо ідентифікації персонажів, щоправда, суто спекулятивних [12]. Так, дослідник припустив, що на арк. 5v первісно був зображений не Ярополк, а його батько Ізяслав, а на арк. 10v зображено Ярополка не з його дружиною Кунігундою, а з матір'ю Гертрудою. Будь-які технічні, іконографічні чи історичні аргументи на користь цих гіпотез в тексті відсутні. Такий же підхід застосований і щодо визначення дати і місця створення мініатюр. Цілком довільно пропонуються 1073—1074 рр. і місто Краків як місце виконання мініатюр.

Інша польська дослідниця М. Сморонґ Ружицка присвятила Гертрудиним мініатюрам окрему монографію [11]. Мініатюри із портретами Ярополка дослідниця розглядає в розділі, присвяченому іконографії та ідейному змісту. Аналіз окремих іконографічних мотивів супроводжується розширеними екскурсами в історію їхнього розвитку у християнській іконографії з вказівками на численні аналогії, як візантійські, так і західноєвропейські, причому аж від ранньохристиянських часів. Мініатюру на арк. 5v М. Сморонґ Ружицка інтерпретує як вираз покути та глибокої побожності Гертруди, яка молиться за свого сина, а сцену коронації на арк. 10v як есхатологічну композицію. При цьому дослідниця критично висловлюється щодо присутності в символічному значенні цих композицій конфесійно-політичних конотацій, пов'язаних з обставинами життя Ярополка та Гертруди. М. Сморонґ Ружицка приписує ці дві мініатюри різним майстрам, причому перший міг бути грецьким художником-монументалістом, а другий мініатюристом з київського скрипторію. Щодо дати виконання, то дослідниця дотримується прийнятих в історіографії широких хронологічних рамок 1078—1086 рр.

Ми також проаналізували Гертрудині мініатюри у нашій монографії про київські княжі потрети XI ст. [2], запропонувавши звузити рамки їхнього датування до 1085—1086 рр., періоду, коли Гертруда перебувала в Києві під час вигнання її сина Ярополка. Щодо мініатюри на арк. 5v, то ми запропонували нову ідентифікацію постаті, зображеної за Ярополком. В історіографії її ідентифікували як Кунігунду-Ірину, Ярополкову дружину. Ця постать не ідентифікована окремою інскрипцією, натомість над нею простягається інскрипція з ім'ям Ярополка. В цій інскрипції присутній епітет ΔΙΚΑΙΟС (праведний/справедлий). Порівняльні іконографічні матеріали свідчать, що це, ймовірно, персоніфікація чесноти ΔΙΚΑΙΟСΥΝΗ (Праведність/Справедливість). По-

ява епітета ΔΙΚΑΙΟϹ та персоніфікації Праведності/Справедливості пов'язана з політичною ситуацією 1085 р., коли Ярополк повстав проти київського князя Всеволода Ярославича. Причиною конфлікту була несправедлива політика щодо Ярополка та його претензії на київський стіл. Композиція мініатюри на арк. 5v репрезентує апеляцію Ярополка та Ґертруди по справедливість до апостола Петра. З політичним контекстом також пов'язана композиція мініатюри на арк. 10v, яка декларує право Ярополка на правління та божественне походження його влади. Як свідчить лист папи Григорія VII, надісланий у квітні 1075 р. Ізяславу Ярославичу та Ґертруді, їхній син Ярополк скоріш за все був коронований у Римі на короля Русі. Проте це його право ніколи не було зреалізоване. Оскільки в мініатюрі на арк. 10v Христос лише тримає корону над головою Ярополка, то отже сцена репрезентує здобуття влади не як доконаний факт, але радше як подію, яка ще має відбутись.

Найновіша праця, в якій розглядають Гертрудині мініатюри, — це монографія про руські та московські ктиторські композиції російського мистецтвознавця О.С. Преображенського [5]. Приймаючи широке датування мініатюр між 1078—1086 рр. дослідник вважає їх явищем київської художньої культури, проте без виключної прив'язки їхнього виконання до Києва. Зображена на арк. 5v сцена моління до апостола Петра, святого патрона Ярополка, трактується як передумова зображеної на арк. 10v коронації Ярополка та його дружини. Таке розведення моментів прохання і воздання дослідник вважає відголосом західної традиції. Щодо епітета ΔΙΚΑΙΟϹ, то А.С. Преображенський сприймає його як алюзію до присутнього в текстах Гертрудиних молитов образу безвинного і гнаного праведника, якому уподібнений вигнанець Ярополк. Важливим також є спостереження щодо відсутності на арк. 5v та присутності на арк. 10v в костюмі Ярополка княжого плаща-корзна, що, отже, виконує функцію атрибута влади. Крім того, присутність поряд з Ярополком св. Петра в цій мініатюрі відсилає до поширеної в домогольській Русі традиції використання в княжій іконографії образів святих заступників князів відповідно до їхніх хресних імен.

Також слід згади принаймні дві нові загальні академічні історії мистецтва, російського і українського, в яких розглядаються Гертрудині мініатюри в рамках відповідних розділів, які писали О.С. Попова [4] та Л.Г. Ганзенко [1]. З огляду на жанр таких видань, основну увагу тут приділено стилістичному аналізу мініатюр.

Псалтир Егберта, арк. 10v—6r

Отже, огляд сучасних досліджень, присвячених мініатюрам з портретами Ярополка Ізяславича в Псалтирі Егберта, засвідчує, найперше, збереження значного інтересу до цієї теми. На відміну від минулих десятиліть обговорення, однак, локалізується виключно в рамках російської, польської та української історіографій, що зрозуміло з огляду на важливість сюжету для цих трьох національних історичних наративів. Попри те, за незначним виключенням, більшість зі згаданих досліджень розглядають предмет в рамках широкої середньовічної перспективи по суті у відриві від ідеологічних обмежень парадигми національної історіографії. Питання, які обговорюються, як і висунення нових гіпотез, меншою мірою пов'язані з локалізацію місця та датування, і більшою мірою стосуються інтерпретації змісту. В інструментарії цих досліджень превалює метод іконографічного аналізу.

1. *Ганзенко Л.Г.* Ілюмінування рукописної книги / Л.Г. Ганзенко // Історія українського мистецтва : у 5 т. — К., 2010. — Т. 2. — С. 707—718.
2. *Козак Н.Б.* Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. / Н.Б. Козак. — Львів, 2007. — С. 71—111.
3. *Литвина А.Ф.* Выбор имени у русских князей в X—XVI вв.: Династическая история сквозь призму антропонимики / А.Ф. Литвина, Ф.Б. Успенский. — М., 2006. — С. 621—622.
4. *Попова О.С.* Живопись второй половины XI — первой четверти XIII века / О.С. Попова, В.Д. Сарабьянов //

История русского искусства : в 22 т. — М., 2007. — Т. 1. — С. 452—469.
5. *Преображенский А.С.* Ктиторские портреты средневековой Руси XI — начала XVI века / А.С. Преображенский. — М., 2010. — С. 109—116.
6. *Смирнова Э.С.* Миниатюры XI и начала XII в. в Молитвеннике княгини Гертруды. Программа, датировка, мастерат / Э.С. Смирнова // Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. — Санкт-Петербург, 2004. — С. 73—106.
7. Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Codex Gertrudianus, in Cividale. Historisch-kritische Unterschung von H.V. Sauerland, Kunstgeshichtliche Untersuchung von A. Haseloff. Festschrift der Gesellschaft für nützlische Forschungen zu Trier zur Feier ihres hundertjährigen Bestehens herausgegeben am 10 April 1901. — Trier, 1901.
8. Psalterium Egberti. Facsimile del. ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli / a cura di C. Barberi. — Friuli-Venezia Giulia, 2000. (Relazioni 13 della Soprintendenza per i beni amrientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli — Venezia Giulia).
9. *Smirnova E.* The Miniatures in the Prayer Book of Princess Gertrude. Program, Dates, Painters / E. Smirnova // Russia Meadievalis. — 2001. — T. 10/1. — P. 5—21.
10. *Smirnova E.* Le miniature del Libro di preghiere della principessa Gertrude / E. Smirnova // Psalterium Egberti. Facsimile del. ms. CXXXVI del Museo Archeologico Nazionale di Cividale del Friuli / a cura di C. Barberi. — Friuli-Venezia Giulia, 2000. — P. 91—103.
11. *Smorąg Różycka M.* Bizantyńsko-ruskie miniatury Kodeksu Gertrudy. O kontekstach ideowych i artystycznych sztuki Rusi Kijowskiej XI wieku / M. Smorąg Różycka. — Kraków, 2003. — S. 21—128.
12. *Strózyk P.* Wyobrażenia władców na «ruskich» miniaturach z kodeksu księżnej Gertrudy / *P. Strózyk* // Historia bliższa i dalsza. Studia z historii powszechnej i Polski. — Poznań ; Kalisz, 2001. — S. 39—54.

Nazar Kozak

ON THE PORTRAITS OF PRINCE YAROPOLK IZYASLAVYCH IN MINIATURES OF PSALTERIUM EGBERTI ACCORDING TO THE RESEARCH NOTIONS AND FINDINGS OF EARLY 2000S

The article has exposed some new hypotheses and interpretations as for the miniatures of Psalterium Egberti painted to order of Kyivan princess Gertrude and presented the portraitures of her son prince Yaropolk Izyaslavych.

Keywords: Psalterium Egberti, Yaropolk Izyaslavych, Gertrude, portrait

Назар Козак

ПОРТРЕТЫ КНЯЗЯ ЯРОПОЛКА ИЗЯСЛАВИЧА НА МИНИАТЮРАХ ПСАЛТЫРЯ ЭГБЕРТА В СВЕТЕ НОВЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ (2000-е гг.)

В статье рассмотрены новые гипотезы и интерпретации миниатюр Псалтыри Эгберта, выполненых по заказу киевской княгини Гертруды с портретами её сына Ярополка Изяславича.

Ключевые слова: Псалтырь Эгберта, Ярополк Изяславич, Гертруда, портрет.

Марія ГЕЛИТОВИЧ

МІНІАТЮРИ «ХИШЕВИЧІВСЬКОГО» ЄВАНГЕЛІЯ 1546 р. У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МАЛЯРСТВА СЕРЕДИНИ XVI ст.

Аналізуються художні особливості мініатюр Євангелія 1546 р. з Хишевич, що належать до показових пам'яток українського мистецтва XVI ст. Простежується стилістична та художньо-образна спорідненість цих мініатюр з низкою ікон середини XVI ст., зокрема з творами майстра Олексія. Обґрунтовується припущення, що якраз майстер Олексій є автором мініатюр «Хишевичівського» Євангелія.

Ключеві слова: ікона, мініатюра, майстер, стилістика.

У спадщині українського мистецтва є чимало показових, знакових пам'яток, які дотепер не зайняли належного місця у його історії. Вони заслуговують всебічного вивчення, передусім з огляду на їх пов'язаність з тими чи іншими явищами, які розвивалися паралельно у різних видах мистецтва, що дасть змогу чіткіше висвітлити цілість історичного мистецького процесу.

До таких пам'яток належить Євангеліє з Хишевич — один із не багатьох прикладів рукописів середини XVI ст., художнє оформлення яких відзначається особливо високим рівнем [12, с. 334—337]. Як засвідчує скорописний запис переписувача (приписка), Євангеліє було написане 1546 р. в м. Городку, що неподалік від Львова. Його писав диякон Єремія для церкви св. Пилипа в с. Хишевичі поблизу Городка. Пам'ятка належить збірці Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького, куди була передана 1913 року[1].

Знавець української рукописної книги Яким Запаско ще у 1960 р. звернув увагу на це Євангеліє, передусім на його багате декоративне оформлення з пишною рослинною орнаментикою. Вчений, зокрема, зауважив, що «до цього часу про рослинну рукописну орнаментику середини XVI ст. дослідники судили лише з оздоблення «Пересопницького Євангелія» (1556—1561 рр.) і зрідка «Загорівського Апостола». Чудова рослинна орнаментика Євангелія з Хишевич, опублікована І. Свєнціцьким 1922 р. [19, ч. 13778], чомусь залишається поза увагою» [11, с. 69, 72—73]. Побіжні згадки про рукопис та репродукції його мініатюр знаходимо на сторінках багатьох видань з історії українського мистецтва, однак, найбільш вичерпний аналіз пам'ятки здійснив Я. Запаско.

Дотепер висвітлювалися особливості півуставного почерку[2] та орнаментального оздоблення рукопису, характеризувалися його візерунки, що обрамлюють мініатюри, акцентувалося на новому підході до декоративного орнаментального вирішення сторінки. Якраз від XVI ст. в оформленні сторінок українських рукописів простежуються зв'язки із захід-

[1] До музею Євангеліє передав Федір Онишкевич. Конкретних відомостей про його особу віднайти не вдалося.

[2] Я. Запаско відзначив два різні почерки цього рукопису. На с. 1—296 письмо майстерне, як у кращих українських рукописах середини XVI, зокрема, як у Пересопницькому євангелії, а на с. 297—638 почерк грубіший, щільніший [12, с. 334].

Євангеліє Хишевичівське, 1546 р. Мініатюра «Євангеліст Матвій»

ноєвропейським мистецтвом [12, с. 79]. Я. Запаско акцентував увагу на своєрідності оздоблення Євангелія з Хишевичів, вважаючи, що найцікавішим у ньому є рослинні обрамлення, яким прикрашені початкові сторінки окремих Євангелій і поля навколо зображень євангелістів. Натомість у дослідженнях майже не йшлося про фігуративні композиції; вони не аналізувалися у контексті українського малярства того часу.

У нашій розвідці пропонуємо розглянути мініатюри «Хишевичівського» Євангелія якраз у такому аспекті. Збережений фонд пам'яток малярства, передусім іконопису, дає можливість уточнити атрибуцію цієї пам'ятки: визначити її приналежність до малярського середовища у якому вона створювалася, а навіть пов'язати з конкретним майстром. Для такої атрибуції особливо важливою є зафіксована дата написання Євангелія, оскільки, датовані пам'ятки українського сакрального мистецтва до XVII ст. явище рідкісне. В історії української рукописної книги цей рукопис — перша датована пам'ятка XVI століття. В ній збереглися усі чотири мініатюри з зображенням євангелістів. З трьох сторін вони обрамлені рослинним бордюром одного типу — хвиляста гілка з'єднана з одним чи двома нижніми кутами прямокутника, що обрамлює мініатюри. Галузка укладена ритмічними вигинами, на кожному з яких випускає паростки подібні до листя аканту або трилисники.

Усі євангелісти, за винятком св. Івана Богослова, зображені на тлі архітектурного стафажу. Він має вигляд високої стіни, за якою, по боках, розміщені будівлі, схожі на вежі, з рожевими, зеленими, сіро-блакитними стінами та червоними дахами. Між дахами перекинені зелені або червоні рушники (т. зв. велюми). Зображення архітектури у кожній мініатюрі відрізняється формами стін, віконних отворів, дахів, декоративними елементами та ін. Темно-синє тло між будівлями заповнене лінійним візерунком у вигляді білих гнучких галузок із завитками і стилізованими листочками. Подібний мотив покладений в основу орнаменту обрамлення мініатюр.

Євангелісти з великими золоченими німбами у синіх або червоних гіматіях та хітонах сидять на передньому плані, на прямокутних стільцях без спинок (окрім Івана Богослова). Перед ними стоять круглі пюпітри з чорнильницею. Приземелля зелені з кущами білих трав.

Найкраще збережена мініатюра з зображенням євангеліста Матвія. У порівнянні з іншими євангелістами, його постава динамічніша. Ноги широко розставлені на підніжку (ліва ступня розміщена на лінії внутрішнього обрамлення мініатюри). Матвій записує початок свого Євангелія у невелику книгу, оперту на коліно.

У євангеліста Марка замість книги довгий, розгорнений вверх сувій. Він не пише, а, судячи з жесту правиці, веде розмову. Підніжок під його ногами стоїть сторчма.

Найбільш статична постать євангеліста Луки. Він підтримує оперте на колінах відкрите Євангеліє, тримаючи над ним правицю у жесті двоперсного благословення.

Іван Богослов традиційно показаний зі своїм учнем Прохором перед печерою на тлі скелястих гір. Зображення гори у цій мініатюрі набуло несподівано експресивного вирішення. Вона має вигляд каскаду дрібних уступів (т. зв. лещадок) — сіро-зелених з білильними висвітленнями та червоними рефлексами по краях уступів, які немов лавиною скочуються донизу. На передньому плані компози-

цію замикають дві низькі рожеві гірки. Експресії цьому зображенню надає і великий сегмент неба з довгими, широкими променями, розміщений у верхньому лівому куті композиції. До нього звернений погляд Богослова, що спокійно сидить навпроти Прохора, поклавши йому руку на голову. Характер лику Івана у порівнянні з образами інших євангелістів, більш індивідуалізований. Його скуласте обличчя енергійне, сповнене внутрішньої динаміки. Рівно ж, відрізняється він і своїм одягом: гіматій у нього не синій, а зелений.

Написи у кожній мініатюрі розміщені вверху на тлі. Їх формулювання не скрізь однакове: євангеліст Матвій; євангеліст Марко, Агіос Лука євангеліст, Іван теолог євангеліст.

Постаті у композиціях не домінують; багато місця відведено архітектурі, увага зосереджена на елементах її декору, особливо багатих і складних у мініатюрах із зображенням Луки та Марка. Як вважає Я. Запаско, мініатюри рукопису виконував той самий майстер, що й орнаментику, зауважуючи що «усі вільні місця — на поземку, між меблями, з боків архітектурних куліс, закритому проміжку між вежами, міською стіною і велюмом, скрізь, де тільки була змога, заповнені орнаментальними кучерявими розчерками, нанесеними так само сміливо, як і в орнаментальних бордюрах» [12, с. 80] .

Колорит побудований на зіставленні насичених синіх, червоних та зелених барв (одежа, тло, позем) та світлих сіро-блакитних і рожево-цеглистих (меблі, будівлі). Форми модельовані білильними геометризованими світлами. Трактування облич характерне для іконопису — використані прийоми дбайливого нанесення білильних висвітлень щільними мазками по холодному оливково-вохристому санкир'ю, а півтони на чолі і щоках покладені делікатними мазками півпрозорим рожевим кольором. Одяг та антураж мають площинно-декоративний характер.

В іконографії спостерігаються аналогії з зображеннями євангелістів на царських вратах тодішніх іконостасів (зокрема й те, що один із євангелістів зображений зі сувоєм, а не з книгою) [24, іл. 4, 6].

Іконопис, монументальне малярство та книжкова мініатюра того часу розвивалися в одному стилістичному руслі. Порівнюючи пам'ятки, доходимо висновку, що одні й ті ж майстри працювали в різних видах малярства. Яскравий приклад цьому подає мі-

Євангеліє Хишевичівське, 1546 р. Мініатюра «Євангеліст Марко»

Євангеліє Хишевичівське, 1546 р. Мініатюра «Євангеліст Лука»

ніатюрне письмо на збереженому фрагменті царських врат середини XVI ст. з Сушиці Великої [8, с. 852—853]. Їх живопис без сумніву видає руку мініатюриста. Свого часу дослідник Михайло Драган звернув увагу на спорідненість орнаментики, що обрамлює іконописне зображення цих врат, з орнаментикою Пересопницького Євангелія. Вчений висловив припущення про контакти між писарем Пе-

Євангеліє Хишевичівське, 1546 р. Мініатюра «Євангеліст Іван»

ресопницького Євангелія Михайлом Василевичем зі Сянока та анонімним автором врат з Сушиці [10, с. 27]. Фрагмент царських врат з Сушиці Великої є важливою пам'ятка для вивчення мініатюр українських рукописів того періоду.

Якраз від середини XVI ст. в українському малярстві, зокрема в іконописі, настають художньо-стилістичні та образні зміни, активізується процес відходу від абстрагованої понадчасовості візантійських традицій та звернення до життєвої конкретики. В іконографію вноситься живий струмінь розповідності, ікона набуває чіткіших національних рис. Відповідно змінюються й виражальні засоби, серед яких тепер більшу роль відіграє лінія, активнішим стає контур; палітра тратить колишнє багатство барв — з неї зникають деякі кольори; форми частіше моделюються не тональними кольоровими градаціями, а білильними, здебільшого геометризованими, висвітленнями; посилюється декоративність зображення, зокрема шляхом впровадження орнаментики, в тому числі пластичної, яка вводиться не лише на німби й обрамлення, а й на тло ікон.

До важливих явищ у тогочасному іконописі належить поява перших датованих і підписних пам'яток. Щоправда, таких збереглося небагато (нам відомо не більше десятка датованих ікон XVI ст. [3, с. 53—60]), а підписи майстрів на іконах обмежуються усього трьома іменами: Олексій, Дмитрій, Федуско [3].

Попри те, що творчість названих майстрів неодноразово привертала увагу дослідників[4], їх роль і значення в контексті мистецтва свого часу вимагає глибшого аналізу. Кожен із цих малярів володів виразним індивідуальним почерком, що дає змогу повніше реконструювати їх творчу спадщину.

Чи не найактивніше у сучасних дослідженнях опрацьовується комплекс ікон, пов'язаних з діяльністю майстра Федуска зі Самбора, знаного за датованою храмовою іконою «Благовіщення» 1579 р., виконаною на замовлення до волинської церкви у с. Іваничі [17, іл. 190; 13, іл. XCIII; 14, іл. 222]. Були спроби приписати Федускові й значну кількість інших ікон, а навіть мініатюри Пересопницького Євангелія [21]; також висловлювалося припущення про його причетність до мініатюр Євангелія з Хишевич [21, с. 54, 57].

Тим часом, при уважнішому аналізі художніх особливостей мініатюр Євангелія з Хишевич впадає у вічі їх близька спорідненість з творами майстра Олексія — першого українського іконописця, чиє ім'я зафіксоване на збереженій іконі, а, точніше, на двох іконах — «Успінні» 1547 р. з церкви Успіння Богородиці у Смільнику, що, як і Федускове «Благовіщення», належить до хрестоматійних творів українського мистецтва [17, іл. 172; 13, іл. LXXIX; 14, іл. 205], та менше знаній «Богородиці з похвалою» з цієї ж церкви. На сьогодні відомий творчий доробок майстра налічує шість ікон. Окрім названих пам'яток зі Смільника, це «Богородиця Одигітрія з похвалою» з церкви у Ровені, Богородиця Елеуса з церкви Різдва Богородиці у Лісковатому, «Спас Нерукотворний» з церкви св. Параскеви Тирнівської в Устиянові Горішній та «Страшний Суд» з церкви Перенесення мощей св. Миколая в Руській Бистрій. (Остання зберігається в Музеї Української культури у Свиднику [9, іл. 140; 26, іл. 49—56], усі інші — належать Національному музею у Льво-

[3] Ікона авторства Григорія Босиковича «Св. Миколай» 1532 р. не збереглася [16].

[4] Вперше аналіз творів згаданих малярів у контексті історії українського іконопису здійснила Віра Свєнціцька [18, с. 255—270]. У найновіших публікаціях сучасних авторів розширилося коло пам'яток, що пов'язуються з іменами того, чи того майстра.

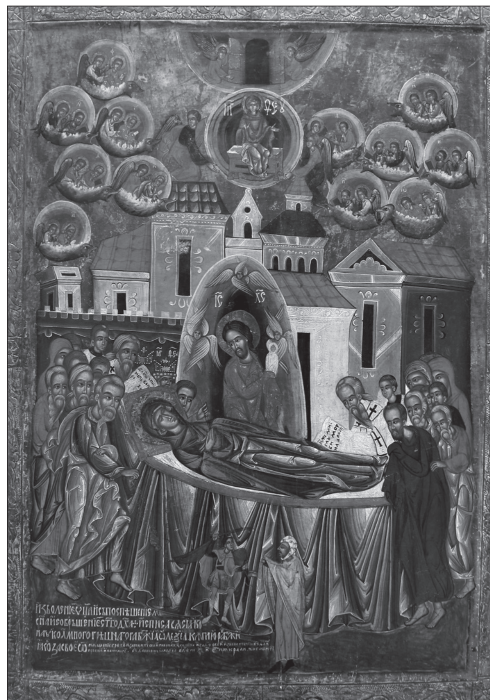
ві [20, с. 89—116]. Їх стилістика, попри виразну індивідуальну манеру, виявляє усі основні характеристики українського малярства того часу. Серед трьох названих майстрів XVI ст. творчість Олексія та його пов'язаність з конкретним мистецьким середовищем висвітлені порівняно скромніше.

Манері Олексія притаманна тенденція до здрібнення і деталізації форм, каліграфічна прецизність в опрацюванні деталей. Його почерк відрізняється філігранністю рисунка, м'якістю моделювання форм. В колориті домінують блакитно-сірі та темно-вишневі барви, пожвавлення вносить кіновар. Індивідуальний почерк майстра найкраще виявляється у характері ликів: овал обличчя видовжений, чоло високе, опукле, ніс і вуста маленькі, тонкі, розріз очей мигдалевидний; в моделюванні облич майстер уникає білильного штрихування або використовує його мінімально; оливковий санкир непомітно переходить у світле вохрення, що надає ликам об'ємності.

На загал малярство Олексія має «камерний» характер. Це виявляється у побудові композицій, — фігури невеликі, закомпоновні так, що навколо них залишається досить вільного простору, а також у порівняно невеликих розмірах самих ікон[5].

Ікони Олексія демонструють перші приклади пластично тисненого тла з геометричними (хрестики у ромбах) і рослинними мотивами у вигляді стилізованих хвилястих галузок. Такі візерунки рельєфної орнаментики на тлах і обрамленнях будуть характерними для багатьох ікон, починаючи від середини XVI століття.

Вперше малярський почерк Олексія охарактеризувала Віра Сєнціцька [18, с. 255]. На думку дослідниці, «…Олексій, за рішенням колориту та способу моделювання облич не має широкого кола послідовників» [18, с. 260]. Близькими за колористичним вирішенням до ікон Олексія вчена назвала групу ікон анонімного майстра з церкви Воскресіння Христового у Багноватому. Детально твори Олексія розглянув Олег Сидор. Вчений вказав на їх приналежність до групи стилістично-споріднених пам'яток та їх пов'язаність з однією майстернею [20, с. 89—116].



Майстер Олексій. Ікона «Успіння Богородиці», 1547 р. з церкви Успіння Богородиці с. Смільник

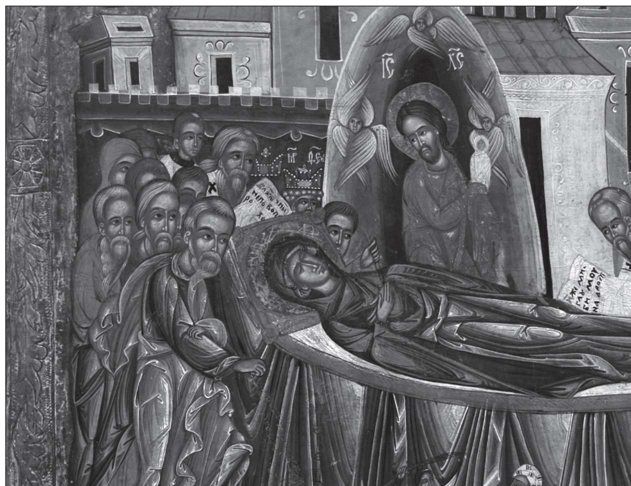
До цього кола віднесено ікони з церков в Ільнику, Бусовиськах, Малнові, Ванівці. Володимир Александрович ідентифікує майстра Олексія з виявленим у документах Перемиського міського архіву пізнішого часу малярем Олексієм Горошковичем. Однак, аргументи дослідника не достатньо переконливі [1].[6]

Коло пам'яток, які за стилістикою стоять найближче до ікон Олексія, ширше, аніж те, про яке йшлося у дотеперішніх розвідках. Усі ці ікони можна розглядати як показові твори того часу. Це, зокрема, нещодавно розкрита з-під пізніших записів ікона св. Миколай з житієм з церкви у Мражниці [6, с. 60—65]. Її автор продовжував розвивати ту саму стилістику, що й автор ікон з Ільника. У ній ще зберігається багата палітра з насиченими, дзвінкими оранжевими та бузково-фіолетовими барвами, які зникнуть з ікон другої половини століття, водночас тут вже присутній хрещатий рельєф на тлі, характерний для ікон другої половини — кінця XVI століття. На червоних тканинах застосовується декор у вигляді потрійних білих цяток, присутній у мініатюрах Євангелія з Хишевич, на іконах Олексія та низці інших тогочасних творів.

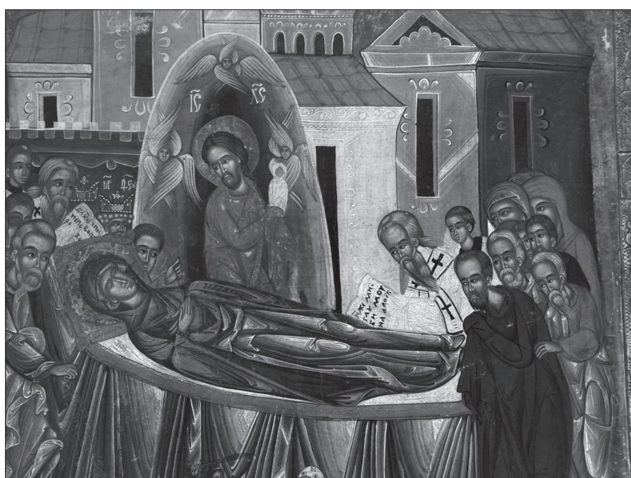
---

[5] Винятком є більша за розміром «Одигітрія» з Ровеня. Вона й виконанням не настільки витончена, як два інші богородичні образи ікон Олексія, що справедливо вважаються одними із найпоетичніших в українському малярстві того часу.

[6] В. Александрович впровадив ім'я Олексія Горошковича без нашого відома у назву статті, присвячену одній з ікон майстра Олексія [7].



Майстер Олексій. Ікона «Успіння Богородиці», 1547 р. з церкви Успіння Богородиці с. Смільник (фрагмент)



Майстер Олексій. Ікона «Успіння Богородиці», 1547 р. з церкви Успіння Богородиці с. Смільник (фрагмент)

У цьому ж стилістичному ключі працював майстер празникових ікон з церкви Різдва Богородиці у Ванівці, що найвиразніше виявилося у двох із них — «В'їзді в Єрусалим» та «Богоявленні» [5, с. 84—100]. Крім близької типологічної характеристики, подібність знаходимо у трактуванні деяких деталей, як, наприклад, у «кучерявих» хвильках води... Майстрові ікон з Ванівки очевидно належать також дві ікони празників з церкви св. Параскеви у Малнові «Різдво Христове» та «Зішестя в ад». Він залюбки вводив у сцени додаткові, часто несподівані епізоди, як от — юрбу людей, що наче «підглядають» за дійством хрещення Господнього на іконі «Богоявлення», душі праведників, у вигляді спеленутих немовлят у «Зішесті в ад», або ангелів, які співають, у «Різдві Христовому», де чи не вперше спостерігаємо відхід від давніх традицій у зображенні Богородиці, що у давніх зразках зображена лежачи на тлі гори; тут Богородиця сидить перед клунею з малим Спасом на руках. Його щойно після купелі подала Богоматері повитуха. Зауваження Віри Свєнціцької стосовно останньої ікони про те, що вона «сприймається як своєрідна новела» [23, коментар до іл. 14], може стосуватися й інших ікон цього майстра, якому також належить і «Юрій Змієборець» з тієї ж Ванівки [4, с. 89—90].

Виразний перегук художньо-образних характеристик з іконами майстра Олексія має храмова ікона «Зішестя в ад» з церкви Воскресіння Христового у Віжомлі. У ній привертає увагу несподівано оригінальне трактування пейзажного тла — у вигляді клубчастих хмароподібних гірок [15, с. 85, іл. 50]. Ікона з Віжомлі давно впроваджена до літератури, проте точніше уявлення про її колористику маємо після проведення реставрації твору[7]. Автор майстерно оперує теплими відтінками золотисто-вохристих сірувато-сріблистих, оливково-зелених барв та дзвінкими, але скупими акцентами відкритої червоної барви. Подібність художньо-образних характеристик ікон «Успіння Богородиці» 1547 р. майстра Олексія та «Зішестя в ад» з Віжомлі дає підстави датувати останню серединою XVI століття.

Рівно ж, кращими мистецькими здобутками тогочасного іконопису є Моління з церкви св. Миколая у с. Медвежа [4, с. 117] і того самого майстра дві ікони пристоячих з церкви Архангела Михаїла у с. Кам'янка [13, іл. LXXXVIII]. Ці ікони також належать до окреслюваної стилістичної групи пам'яток. Перша з них демонструє іконографічні зміни, що відбувалися в іконографії українських Молінь середини — другої половини XVI ст., коли архангели, що раніше стояли на відстані від престолу Спасителя, тепер півпостаттю заходять за престол. На тлі — такий самий рельєфний орнамент, як на іконі «Різдва Христового» з Малнова. Виходячи з характеру письма, особливо ікон пристоячих з Кам'янки, можна гадати, їх автор працював також і в монументальному малярстві, пам'яток якого з середини XVI ст. майже не збереглося.

[7] Реставрація здійснена 2010 р. у реставраційній майстерні Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Реставратор Ірина Мельник.

Тогочасний стінопис представлений унікальним комплексом — фресками монастирської церкви Святого Онуфрія у Лаврові, розміщених у бабинці храму. Рідкісні вони й за своєю тематикою, оскільки вперше в українському мистецтві подаються ілюстрації до Акафісту Богородиці [17, с. 339—351]. Одна із цих сцен — «Поклоніння царів» — має повторення у храмовій іконі «Собор Пресвятої Богородиці» з церкви в Бусовиськах. Вірогідно, автором цієї ікони був майстер лаврівських розписів. Її типаж, характер рисунка та манера письма близькі з іконами Олексія та згадуваного майстра ікон церкви у Багноватому.

Фрески південної і північної стіни бабинця мають свої відмінності. Очевидно їх виконували різні майстри. У розписах північної стіни міг брати участь й анонімний майстер ікон з Багноватого. (Характер лику Богородиці на його іконі-тондо «Богородиця Знамення» [14, іл. 158] нагадує лик Богородиці у композиції «Покрова» («Стіна єси дівам») у цих розписах).

До стилістично близьких до цієї групи творів належить й ікона «Різдво Богородиці» невідомого місця походження (у колекції Історичного музею) [27, с. 97], «Поклін трьох царів» з церкви св. Дмитра у Цевкові (у колекції музею Народної архітектури у Сяноку) [25, с. 69], «Старозавітна Трійця» невідомого походження (у колекції Національного музею у Львові, не публікована, інв. № 2600).

Наведений перелік далеко не вичерпує усі приклади малярства цього комплексу пам'яток, який розширять подальші дослідження українського малярства окресленого періоду.

Отже, на підставі джерел й датованих пам'яток, передусім Хишевичівського Євангелія та ікон Олексія, Лаврівські фрески можна датувати серединою XVI століття. Вони виконані в тій самій стилістиці та виявляють цілий ряд аналогій у характері типажу, трактуванні окремих деталей, колористиці. Вірогідно, ті самі майстри виконали й розписи не збереженої мурованої церкви Преображення Господнього сусіднього з Лаврівським Спаського монастиря. Як засвідчував їх вкладний текст, церква була розписана з ініціативи владики Арсенія Терлецького у 1547 р. [2, с. 245—250; 22, с. 467—470]. Цікаво, що формулювання вкладного тексту тут аналогічне, як на іконі майстра Олексія «Успіння Богородиці», створеній у тому ж 1547 році. Можна висловити гіпотезу про причетність майстра Олексія і до цих розписів.

Творча діяльність майстра Олексія та його вклад у розвиток тогочасного малярства досі висвітлені не достатньо повно. Однак навіть з наведеного короткого огляду творів стає очевидним, що Олексій був одним із провідних іконописців свого часу. Він відіграв помітну роль в західноукраїнському малярстві середини XVI ст. й мав вплив на сучасників та знайшов і своїх послідовників, що простежується на пам'ятках, які походять з близьких територій. Зокрема, на іконах з церкви Архангела Михаїла з Ясениці Замкової знаходимо ті ж художньо-образні засади, що й на іконах Олексія [14, іл. 153, 170, 197]. З великою вірогідністю можна припускати, що якраз Олексій був автором мініатюр Євангелія з Хишевич 1576 року.

1. *Александрович В*. Олексій Горошкович — перемишльський маляр середини XVII століття / Володимир Александрович // Перемишль і Перемиська земля протягом віків. Збірник наукових праць та матеріалів Міжнародної наукової конференції. Перемишль, 14—15 листопада 1998 року. — Перемишль ; Львів, 2001. — С. 100—114.
2. *Вуйцик В*. Храм XIII ст. Спаського монастиря / Володимир Вуйцик // Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». — Львів, 2004. — Ч. 14. — С. 245—250.
3. *Гелитович М*. Датовані ікони перемишльської, волинської та львівської шкіл українського малярства XVI століття / Марія Гелитович // Пам'ятки сакрального мистецтва Волині на межі тисячоліть: питання дослідження, збереження та реставрації. Матеріали VI міжнародної конференції, з волинського іконопису, м. Луцьк, 27—28 листопада 1999 року. — Луцьк, 1999. — С. 53—60.
4. *Гелитович М*. Маловідомі пам'ятки українського іконопису XV— XVI століття (з колекції Національного музею у Львові) / Марія Гелитович // Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej 17—18 kwietnia 2004 roku. — Łańcut, 2004. — С. 57—132.
5. *Гелитович М*. Празникові ікони українських іконостасів XVI століття / Марія Гелитович // Перемишль і перемиська земля протягом віків. Збірник наукових праць та матеріалів Міжнародної наукової конференції. Перемишль, 14—15 листопада 1998 р. — Перемишль ; Львів, 2001. — С. 84—100.
6. *Гелитович М*. Святий Миколай з житієм / Марія Гелитович. — Львів : Свічадо, 2008. — 152 с.

7. *Гелитович М*. «Страшний суд» середини XVI ст. перемишльського маляра Олексія Горошковича з церкви Перенесення мощей св. Миколи с. Руська-Бистра з музею українсько-руської культури у Свиднику / Марія Гелитович // Pravoslavny Teologicky Zbornik. — C. XXII (7). — Pravoslavna bohoslovecka fakulta Prešovskej university v Prešove. — Prešov, 1999. — S. 321—332.
8. *Гелитович М*. Царські врата українських іконостасів XVI століття / Марія Гелитович // Народознавчі зошити. — Львів, 1999. — Зош. 6 (30).— С. 850—856.
9. *Гординський С*. Українська ікона 12—18 сторіччя / Святослав Гординський. — Філядельфія : Провидіння, 1973. — 212 с.
10. *Драган М*. Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст. / Михайло Драган. — К. : Наукова думка, 1970. — 204 с.
11. *Запаско Я.П*. Орнаментальне оформлення української рукописної книги / Я.П. Запаско. — К. : Вид-во Академії наук Української РСР, 1960. — 172 с.
12. *Запаско Я.П*. Пам'ятки книжкового мистецтва: Українська рукописна книга / Я.П. Запаско. — Львів : Світ, 1995. — 480 с.
13. *Логвин Г*. Український середньовічний живопис / Григорій Логвин, Лада Міляєва, Віра Свєнціцька. — К. : Мистецтво, 1976.
14. *Міляєва Л*. Українська ікона XI—XVIII століть / Людмила Міляєва, за участю Марії Гелитович. — К., 2007. — 528 с.
15. Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького : Державні зібрання України. — К., 2013. — 528 с.
16. *Пуцко В*. Ікона святого Миколая Милецького сучавського маляра Григорія Босиковича / Василь Пуцко // Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Т. CCXXXVI. — Львів, 1998. — С. 373—397.
17. *Рогов А*. Фрески Лаврова / А. Рогов // Византия, Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. — М., 1973. — С. 339—351.
18. *Свєнціцька В.І*. Живопис XIV—XVI століть / В.І. Свєнціцька // Історія українського мистецтва. — К., 1967. — Т 2. — С. 208—274.
19. *Свєнціцький І*. Прикраси Галицьких рукописів XVI в. / Іларіон Свєнціцький. — Жовква, 1922—1923. — Вип. I—III.
20. *Сидор О*. Ікони майстрів Олексія і Дмитрія в колекції Національного музею у Львові / Олег Сидор // Літопис Національного музею у Львові. — Львів, 2000. — № 1 (6). — С. 89—152.
21. *Скоп Л*. Майстер мініатюр Пересопницького Євангелія Федуско, маляр зі Самбора / Лев Скоп. — Дрогобич : Коло. — 80 с.
22. *Слободян В*. Неіснуючі церкви Старосамбірщини / Василь Слободян // Старосамбірщина IV. — Старий Самбір, 2008. — С. 465—498. — (Альманах).
23. Українське народне малярство XIII—XX століть: Світ очима народних митців / авт.- упоряд. В.І. Свєнціцька, В.П. Откович. — К., 1991. — (Альбом).
24. Царські врата українських іконостасів. Серія «Українське народне мистецтво». — Львів : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2012. — 386 с. — (Альбом).
25. *Dąb-Kalinowska B*. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich / Barbara Dąb-Kalinowska. — Olszanica, 2008. — 144 s.
26. *Tkáč Š*. Ikony Słowackie od XVI do XIX wieku / Štefan Tkáč. — Warszawa : Arkady, 1984. — 208 s.
27. *Winnicka K*. Ikony z XVI wieku w Muzeum Historycznym w Sanoku. Katalog zbiorów / Katarzyna Winnicka. — T. II. — Sanok, 2013. — 140 s.

Mariya Helytovych

ON MINIATURES OF KHYSHEVYCHIAN GOSPELS (A.D. 1546) IN THE CONTEXT OF UKRAINIAN PAINTING OF THE MID-XVI c.

Under analytical consideration have been put some peculiarities of miniatures in Khyshevychian Gospels, the artworks of 1546 that belong to representative monuments of Ukrainian art of XVI c. Their analogies in styling, artistry and imagery with those in a series of the mid-XVI c. icons, especially in works by painter Oleksii, have been marked and traced. Quite persuasive hypothesis as for Olexii's authorship of Khyshevychian Gospels has been expressed.

Keywords: icon, miniature, painter, styling.

Мария Гелитович

МИНИАТЮРЫ «ХИШЕВИЧСКОГО» ЕВАНГЕЛИЯ 1546 г. В КОНТЕКСТЕ УКРАИНСКОЙ ЖИВОПИСИ СЕРЕДИНЫ XVI ст.

Анализируются художественные особенности миниатюр Евангелия из Хишевичей 1546 г., принадлежащих к показательным памятникам украинского искусства XVI в. Рассматриваются их стилистические и художественно-образные аналогии с рядом икон середины XVI в., в частности с иконами мастера Алексея. Высказывается и обосновывается предположение о том, что именно Алексей является автором «Хишевичского» Евангелия.

Ключевые слова: икона, миниатюра, мастер, стилистика.

Оксана ГЕРІЙ

ПРОПОРЦІЇ ЦІЛИХ ЧИСЕЛ У КОНСТРУКЦІЇ ТА ДЕКОРІ УКРАЇНСЬКИХ ІКОНОСТАСІВ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVII ст.

Розглядаються приклади пропорційного поділу декорованої площини українських ренесансних сакральних пам`яток (іконних щитів та іконостасних комплексів кінця XVI — першої половини XVII ст.). Теоретичні розмірковування ренесансних майстрів про пропорції в архітектонічному мистецтві подаються разом із зразками їх практичного втілення. На широкому фактологічному матеріалі показано, як українське мистецтво розвивалось в єдиному культурному просторі з мистецтвом європейським.

Ключові слова: архітектура ренесансу, українське сакральне мистецтво, пропорції у мистецтві, різьба іконостасів.

Більшість мистецтвознавців, чи просто пересічних спостерігачів висловлюють думку про прозорість і ясність ренесансної композиції. Відомий український мистецтвознавець Володимир Овсійчук у своїх працях наголошував на таких особливостях композиції ренесансного мистецтва, як «дисципліна ритму», «ідеальне розчленування», «рівновага, величавий спокій», «продумана система співвідношення менших і більших величин», «висока гармонія», «логічна ясність» [16, с. 53—80], «симетричність і пропорційність» [15, с. 251].

Серед цілісних іконостасних ансамблів України першої половини XVII ст. особливу увагу вчених привертав іконостас церкви св. П’ятниць у Львові, який добре зберіг первісну конструкцію й живопис. М. Драган називав цей іконостас ренесансним, звертаючи увагу на його слабо розвинуті карнизи між ярусами, відсутність колон — композицію, відмінну від ранньобарокових передвівтарних комплексів львівської Успенської церкви (тепер в с. Великі Грибовичі) та Святодухівської церкви в Рогатині. Він писав: «П’ятницький іконостас має в укладі іконних ярусів ще зовсім ренесансну структуру, дуже спокійну і симетричну» [12, с. 54]. В. Овсійчук відзначав, що ренесансна конструкція архітектоніки цього твору «з такою стильовою чистотою більше не повторювалась в жодному з відомих нам іконостасів» [16, с. 77].

Що саме мали на увазі знані дослідники, коли наголошували на ренесансній чистоті іконостаса? Чи існували й були відомі українським майстрам якість особливі правила ренесансної композиції? Спробуємо дослідити це, розглядаючи основні конструктивні та декоративні членування українських іконостасів XVII ст., які збереглись у храмах Галичини чи фрагментами зберігаються в музеях.

Якщо оглянутись на попередній період розвитку архітектонічних мистецтв, якщо придивитись до розпланування середньовічних базилік, особливостей компонування готичних орнаментів, то помітним стає, що одним із часто використаних способів розподілу форми чи площини на дрібніші частини було членування її на геометрично подібні, але різні за масштабом фігури. Наприклад, вирішуючи проблему кам’яного склепінного перекриття центральної широкої і бічних вузьких нав у християнському храмі європейські архітектори XI—XIII ст. використовували так звану «зв’язну систему», при якій одному великому квадрату центральної нави відповідали по два малі квадрати бокових нав [20, с. 261—264;

289—290]. При цьому створювався типовий для середньовіччя ритм двох осей і парних чисел.

Базовими фігурами, на основі яких будували проекти споруд чи вирішували пропорції, вважали середньовічні майстри квадрат та рівносторонній трикутник. У праці О. Шуазі подано переконливі приклади й цитати із середньовічних документів, які підтверджують, що в той час архітектурні композиції будували на сполученні квадратів та трикутників [20, с. 359—362]. «Триангулювання та квадрування — ось методи досягнення гармонії в готиці», — пише А. Волошинов [6, с. 235]. В альбомі французького зодчого Віллара де Оннекура (XIII ст.) подано численні рисунки архітектурних споруд, орнаментальних мотивів, а також рослин, фігур людей та тварин, які втиснуті в рамки простих геометричних фігур, в мереживо сторін і діагоналей квадратів. Навіть значно пізніше, у 1516 р., німецький майстер Лоренц Лахер навчав свого сина: «Впиши один в інший три квадрати — і ти отримаєш довжину і ширину, це та єдина основа, до якої зводяться майже всі необхідні нам креслення» [6, с. 238]. Аж до XVI ст. застосовувалась в архітектурному проектуванні система «ad triangulum», яка переконливо проілюстрована на прикладі пропорцій Міланського собору в книзі «Коментарі до Вітрувія» (Мілан, 1521) архітектора Чезаре Чезаріно.

У середньовічних естетичних теоріях колу й правильним многокутникам надавалось філософського значення. Св. Августин писав у своїй праці «Про силу душі», що «рівносторонній трикутник прекрасніший, ніж нерівносторонній, бо в ньому повніше виявляється принцип рівності; а ще краще — квадрат, де рівні кути розміщені навпроти рівних же сторін, але найпрекрасніше — це коло, в якому жодні кути не порушують постійної рівності кола самому собі, бо коло прекрасне у всіх відношеннях, воно неподільне, воно — центр, початок і кінець себе самого, воно твірне осереддя найкращої із всіх фігур» [21, с. 90].

Не тільки в проектування архітектурних споруд закладали пропорції і властивості цих ідеальних, визнаних божественними фігур, також у побудові численних орнаментальних мотивів використовували квадратну сітку або сітку із правильних трикутників, разом із застосуванням мотивів, що складались із кіл, поділених на частини, кратні або трьом, або чотирьом, або п'яти.

Зрозуміло, що найкраще укладеним вважався той рукотворний виріб, в якому і загальний силует, і частини, чи отвори, чи доповнення повторювали одну з ідеально прекрасних божественних форм. А тому й будували цілість із одних і тих самих, лише різних за масштабом фігур, використовували одну форму — модуль (переважно збудовану з квадратів або рівносторонніх трикутників) — на основі якої складали інші форми. Прикладів цьому несуть числа в плануванні готичних храмів-базилік, у розграфленні вітражів та мініатюр [20, с. 250—289; 28, с. 243—255].

Очевидно, цей принцип (sic! серед інших) був відомий також українським середньовічним іконописцям, які застосовували його у поділі іконного щита на середник і клейми. Наприклад, в іконі «Св. Микола з житієм» з Вільшанки на Дрогобиччині (XV ст., зберігається в НМЛ Кв—28873, І—3824 [10, с. 16]) прямокутник середника має пропорції сторін 10:4, тобто складається із двох наближених до квадратів прямокутників зі співвідношенням сторін 5:4 (5/4 + 5/4 = 10/4). Обабіч середника розміщено по чотири клейма, всі з пропорціями сторін 5:4. Тобто, до бокових сторін центрального великого умовного квадрата прилягає по дві малих геометрично подібних чотирикутних фігури. При цьому площа клейма вкладається у середнику вісім разів (чотири ряди по два).

У пропорційності композиції ікони «Св. Миколи з житієм» з церкви в Коростні (НМЛ, Кв—28085, І—1822 [10, с. 30]) також використане правило парного ритму прямокутників, коли пропорції клейма однакові з пропорціями середника (2:1), а площа клейма становить 1/16 площі середника, тобто малі клейма в середнику можна вмістити по чотири в чотирьох рядах.

У поданих прикладах членування щитів українських ікон виразно виявився так званий композиційний принцип рядопокладання, який дослідники фіксували у плануванні середньовічних європейських базилік [5, с. 106]. При цьому українські майстри сміливо експериментували з множенням цих рядів і їх пропорційними варіантами. Наприклад, щит ікони «Богородиця Одигітрія з похвалою» з Угерець на Лемківщині (серед. XVI ст., НМЛ, Кв—6655, І—1350) розграфлено на різні за розмірами, але геометрично подібні прямокутники, тобто і пропорції

кожного (чи бокового, чи нижнього) клейма, і пропорції середника однакові — 5:3. Прямокутник клейма вміщується у середнику рівно 25 разів (п'ять рядів по п'ять). Внизу ікони додано ще один ряд із умовних (бо нерозділених лініями) сім клейм аналогічних пропорцій. Загалом, якщо прийняти ширину клейма за 1, то його висота буде становити 5/3. Відтак, шість горизонтальних рядів і сім вертикальних рядів дадуть пропорцію загальних розмірів щита цієї ікони 10/7 = (6 x 5/3) : (7 x 1). 10/7 ≈ 1,4, що й підтверджується відношенням загальних лінійних розмірів щита, зазначених у каталозі [8, с. 66] 146 см :105,5 см ≈ 1,4.

Важливо, що характерною особливістю проаналізованого компонування була **мультиплікація** (множення) **геометрично подібних фігур**.

Е. Панофський знаходить підтвердження цій гомологічній композиційній закономірності архітектонічних мистецтв готики у вимогах до побудови текстів схоластичних трактатів. Він пише, що схоластичний намір «класифікації за принципом однаковості частин і частин цих частин» особливо наочно виразився у поділі всієї готичної споруди. А підпорядкування схоластичних трактатів вимогам «чіткості й дедуктивної переконливості» зумовило дотримання строгої відповідності між окремими частинами так, щоб глядач міг «вивести не тільки інтер'єр із екстер'єру чи форму бокових компартиментів із форми центральної нави, але також організацію всієї структури споруди із поперечного перерізу однієї колони» [17, с. 253, 256—257, 259].

Гомогенність частин і цілого панувала не тільки в архітектурі чи закономірностях поділу картинної поверхні. Переважна більшість мотивів європейського готичного орнаменту (розети, сіткові орнаменти на стінах будівель, підлогах храмів, тканинах) була створена за принципом вписування у більші правильні многокутники чи зірки їх зменшених копій, часто багатократно повторене. Навіть на ренесансних ордерних колонах споруд Львова кінця XVI — початку XVII ст. затрималась готична традиція компонування «ad quadratum». Зокрема, ромбовими сітчастими мотивами оздоблено нижні частини колон порталу Гепнерівської кам'яниці на площі Ринок, 28, колон монастиря бенедиктинок тощо [2, с. 131—132].

На жаль, не маємо повністю збереженої конструкції українського іконостаса з XVI ст. Проте

Обміри та пропорційний лад декоративного картуша «Неопалима купина» з додаткового ярусу іконостаса Успенської церкви у Львові (І пол. XVII ст.)

на основі дослідження розмірів щитів ікон з кількох ярусів іконостаса (1570-ті рр.) церкви Успіння Богородиці з Наконечного на Львівщині, які тепер зберігаються у НМЛ, можемо визначити певні закономірності членування цієї передвівтарної перегородки. Так, центральна ікона апостольського ряду «Спас на престолі» має розміри 117,5 x 116 см [14, с. 256—265], тобто її щит наближений до квадрата. Так само наближеними до квадрата є щити для ікон празничкового ряду, наприклад розмір ікони «Уведення Марії в храм» є 45,5 x 46,7 см. Намісна ікона «Успіня Богородиці» (118 x 99 см) має пропорцію сторін 6:5, з урахуванням фланкуючого обрамлення ця складова одиниця також сприймалась як квадратна. Цікаво, що навіть щити із попарним зображенням апостолів чину Моління (118,5 x 78 ікони св. Петро і Богородиця, 117 x 79 ікони св. Павло та Йоан Предтеча, 119 x 80 ікони євангелістів Луки і Йоана), яких було по три справа і зліва від центральної квадратної ікони «Спас на престолі», мають пропорції сторін 2:3, що в сумі дають по два квадрати з кожної сторони від центральної ікони (2/3 + 2/3 + 2/3 = 2). Чин Моління доповнений вузькими іконними щитами з пропорціями, наближеними до 1:3, на яких зображено по одному апостолу (можливо, ці крайні вузькі ікони були заломлені на північну й південну прилягаючі до іконостаса стіни, як це спостерігається в багатьох українських іконостасах XVII ст., зокрема в церкві св. П'ятниць у Львові, церкві св. Михаїла у Волі Висоцькій, церкві Святого Духа в Рогатині [22, с. 183]). Отже, ще в 1570-х роках у членуваннях українських іконостасів використовували

Рафаель. Фреска «Афінська школа» в станцах папи Юлія II Ватіканського палацу (1508—1511 рр.)

середньовічний принцип, базований на системі узгодження подібних фігур (квадратів!).

Цього давнього композиційного прийому не цурався у своїх творах теоретик ренесансного мистецтва, італійський архітектор і вчений Леон Батіста Альберті. Дроблення цілості на подібні фігури він вважав свідченням гармонії, тому на фасаді церкви в Ріміні він скомпонував різні за величиною, більші й менші, але однакові у пропорціях, тобто геометрично подібні, арки [5, с. 113]. Те, що архітектори Відродження керувались у багатьох випадках прийнятим у середньовіччі принципом подібності фігур, підтверджують також натурні обміри й розрахунки російського дослідника Г. Грімма [11, с. 90].

Ренесансні автори, прагнучи досягти гармонійності в архітектонічних композиціях, використовували три головні способи, відомі ще з античності. У своїй теоретичній праці «Десять книг з архітектури» Л.Б. Альберті навіть розмістив ці способи ієрархічно, відповідно до уявлення про зменшення досконалості. Найкращим, як і античні теоретики, він вважав присутність однакових (рівних) частин — симетрію. Далі слід було досягати подібності частин і цілого — геометричної подібності («рівності всіх кутів»). Врешті, якщо частини не подібні, потрібно шукати середнє пропорційне, яке б зв'язало їх [13, с. 131—137].

Найскладнішим для виконання, але й найпривабливішим для пошуку різних творчих шляхів вирішення є завдання третього способу — узгодження **фігур неподібних**, але таких, які разом утворювали б приємну для ока, зіставну людському виміру цілість. Альберті наголошує, що «призначення й мета гармонії — впорядкувати частини, загалом, різні за природою, певним досконалим співвідношенням так, щоб вони одна одній відповідали, створюючи красу» (IX, 5) [1, с. 318]. Поєднання геометрично різних фігур передбачало непарний ритм, мінімум три осі симетрії. Замість середньовічного рядопокладання появились композиції, засновані на принципі групування (як його називають одні вчені [5, с. 106]) або **додавання** — adicio (цей термін вживають інші вчені, покликаючись на ренесансних мислителів [24, с. 44—46]).

Добрим прикладом цього нового способу членування площини є декоративне оформлення картуша з іконою «Неопалима купина» допоміжного ярусу іконостаса Львівської Успенської церкви (1630—1640-ві рр.). Загальне співвідношення сторін відведеного для картуша прямокутника складає 2/1, відділене рамкою центральне поле із сюжетом має пропорції 4:3, відтак бокові (рівні) заповнені орнаментом прямокутні поля мають пропорцію 1:3. Бачимо, що на відміну від готичного зв'язування в ряди геометрично подібних фігур тут усі чотири прямокутники є геометрично різними, і великий прямокутник з пропорціями 2:1 будується способом сумування трьох менших: $1/3 + 4/3 + 1/3 = 6/3 = 2/1$.

Отже, тепер у композиціях панували засади не мультиплікації (у значенні повторення) божественних форм, як у середньовіччя, а додавання, що допускало самостійну творчість, яка із тих самих ідеальних божественних форм та й інших варіантів складала нову цілість.

Поєднання геометрично неподібних фігур вимагало від ренесансних художників великої уваги до проблеми їх пропорційного зіставлення, до пошуку закономірностей узгодження частин між собою і в цілому, до намагання виведення певних правил, які б допомогли гармонійно поєднати неоднакові деталі. У царині цих композиційних пошуків, як і в інших ділянках творчості, також багато важила спадщина попереднього періоду розвитку філософії і мистецтва, зокрема, приписувана Піфагорійській школі, викладена у «Тімеї» Платона, поширена у середньовіччі завдяки працям Боеція та ін. теорія гармонійних співвідношень ма-

лих цілих чисел, які визначають милозвучні музичні інтервали — консонанси: октаву (2/1), квінту (3/2), кварту (4/3) [21, с. 61]. А другою основоположною теорією було записане в Арістотеля та Евкліда, але також відоме середньовічним авторам вчення про середнє пропорційне і відповідно про три пропорції:

арифметичну: a-m = m-b звідки m = (a + b):2
геометричну: a:m = m:b звідки m = √ab
гармонійну (або «музичну», як її називав Альберті): a:b = (a-m):(m-b) звідки m = 2ab:(a + b),
де m — середнє пропорційне.

Як видно із нескладних розрахунків, проведених на базі малих цілих чисел, ці обидві теорії різними шляхами приводили до однакових результатів. Тобто, найменшими цілими числами, які задовольняють арифметичну пропорцію, є 1, 2, 3 чи 2, 3, 4 і т. д. Для геометричної пропорції серед найменших цілих чисел розв`язками є 1, 2, 4 та 4, 6, 9. Числами, які задовольняють гармонійну пропорцію, є 3, 4, 6 та 6, 8, 12. Якщо виписати в ряд усі числа-розв`язки у порядку зростання, як це пропонує зробити Г. Моссаковський [24, с. 42—44], то отримаємо: 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, 12. Між чотирма останніми членами ряду (тетради 6, 8, 9, 12) існують всі античні (піфагорійські) консонантні відношення, адже між крайніми 6 і 12 є октава (2:1), між сусідніми 6:8 та 9:12 — кварта (4:3), а відношення членів, взятих через один 6:9 і 8:12 дає квінту (3:2), відношення ж середніх членів 9:8 є одним кроком — тоном.

12/6 = 2/1 ; 8/6 = 12/9 = 4/3 ; 9\6 = 12\8 = 3\2

Не випадково саме цю квінтесенцію пропорційного ладу зобразив Рафаель на дощці в руках учня Піфагора на фресці «Афінська школа» (1508—1511) в станцах папи Юлія II Ватиканського палацу. Там відношення чисел 6, 8, 9, 12 підписано погрецьки: epogloon (тон), diatessaron (кварта), diapente (квінта), diapason (октава).

Римський архітектор Вітрувій, автор фундаментального трактату про архітектуру, авторитет якого був незаперечний для майстрів доби Відродження, згадує про подібність музичних інтервалів до відношень кутів правильних фігур: октаву він порівнює з відношенням кута правильного трикутника до правильного шестикутника (60°:120°), квінту — правильного трикутника до квадрата (60°:90°), кварту — квадрата до правильного шестикутника (90°:120°) [11, с. 69].

Використання консонантних пропорцій було серед майстрів пластичних мистецтв цілком осмисленим і визначало їх свідомий вибір [3, с. 25]. Альберті писав, що «існують числа, завдяки яким гармонія звуків заворожує слух, ці ж числа переповнюють й очі, й дух чудесною насолодою. Відтак, від музикантів, які найбільш досвідчені у знанні цих чисел, і з тих речей, в яких природа виявляє щось видатне й достойне, буде почерпнуте правило окреслення» (IX, 5) [1, с. 321]. Те, що пропорції, які є квінтесенцією архітектурної композиції, базуються на простих математичних елементах, підкреслював також італійський архітектор доби Відродження Філіппо Брунеллескі [26, с. 91]. Леонардо да Вінчі, формулюючи закони скорочення перспективи, рухався «по октавах», про що наголошував у трактаті «Paragon» [13, с. 172].

Навіть людські пропорції, які згідно з античним каноном Поліклета визначались золотим перерізом і які, як вважатиме Ле Корбюзьє, базуються на числах Фібоначчі, для гуманіста з Венеції Франческо Джорджі є цілочисельними відношеннями 9:8 (тон) — висота з головою і без, 4:3 (кварта) — висота торсу до ніг, 2:1 (октава) — висота грудей до живота тощо [24, с. 46].

У проектах Браманте, Альберті й Паладіо найчастіше використані відношення 1:2, 2:3, 3:4 [24, с. 46—47]. Зокрема, аналізуючи віллу Фоскарі «La Malcontenta» (Андреа Паладіо, 1558—1560, біля Местре), дослідник К. Рове побачив, що план вілли розчленований зліва направо у співвідношенні 2:1:2:1:2, а спереду назад 2:2:1,5, що в результаті дає прямокутні кімнати із відношенням сторін 1:1, 3:2, 4:3 [25, с. 25]. Симфонічний принцип пропорційності цілісності підкреслює й інший дослідник творчості Паладіо — Р. Вітковер [27, с. 128] Зв'язок музикальної гармонії з пропорційністю в архітектурі стверджували й вчені Е. Генчельман та Г. Грімм [11, с. 22].

Пафос цілочисельних гармонійних співвідношень поширювався Європою не тільки завдяки міграції майстрів-архітекторів, але, найперше, завдяки виданню теоретичних книг з архітектури, серед яких ілюстровані переклади Вітрувія Фра Джокондо (Рим, 1511), Чезаре Чезаріно (Комо, 1521), Дані-

еля Барбаро (Венеція, 1556) чи у базованих на античних студіях власних трактатах Леона Батіста Альберті (Флоренція, 1485), Себастьяна Серліо (Венеція, 1537, Париж 1554), Джакомо Бароцці (Віньйоли) (Рим, 1540), Андреа Паладіо (Венеція, 1570) тощо.

Відтепер множення геометрично подібних фігур було менш цікавим в порівнянні з пошуком правил гармонійного узгодження фігур із різними співвідношеннями сторін, які б, однак, укладались в єдину завершену цілість. І справді це завдання було схоже до музичної творчості, що сполучає різні звуки в одну приємну для вуха мелодію.

Очевидно, ці тенденції естетичного мислення поширились також і в Україні. Навіть у поділі щитів для великоформатних ікон з клеймами, які малювали у місцевих іконописних майстернях, з середини XVI ст. помітні зміни, що дають змогу ділити прямокутний щит з цілочисельним відношенням сторін не з допомогою модульної прямокутної сітки, одиничною чарункою якої є бокове клеймо, а вільно, відводячи для бокових клейм прямокутники одних пропорцій, для нижніх клейм — інших, для середника — ще інших. Наприклад, щит розмірами 100 x 69 см [8, с. 148—149] ікони першої половини XVII ст. «Богородиця Одигітрія з похвалою» з Повергова (НМЛ, Кв—33673, І—1025) розділено на середник у пропорціях 2/1 (октава) і прямокутники бокових клейм з відношенням сторін 3/2 (квінта) і нижнього клейма в пропорції 1/2 (або два спаровані квадрати 1/1). При цьому, якщо ширина клейма рівну кількість разів вкладається у ширину середника, то між висотами середника і клейма кратності немає, що відрізняє цю систему поділу від готичної.

Однак, сумлінно проведені різними дослідниками обміри ренесансних споруд засвідчують, що консонантні відношення не охоплюють і не пояснюють всієї різноманітності пропорційного ладу архітектонічних творів. І перше, об що спотикається теорія застосування «музичних» співвідношень в архітектурі — це ірраціональне число √2 (діагональ квадрата), яке використовує Вітрувій, і прямокутник із відношенням сторін √2:1, який Паладіо поставив на четверте місце в ряді фігур, розміщених у порядку зменшення досконалості, після кола, квадрата й прямокутника з відношенням сторін 4:3, а перед прямокутниками з пропорціями 3:2, 5:3, 2:1 [27, с. 128] У музиці ж відношення √2/1 (≈7/5) вважають найбільш немилозвучним інтервалом — тритоном [6, с. 135].

Уважне прочитання трактатів майстрів Відродження наводить на думку, що використання «музичних» відношень не було самоціллю, а лише окремим випадком впровадження більш загального дослідження результатів, до яких приводить розв'язання арифметичної, геометричної та гармонійної пропорцій. З цього погляду показовим є теоретичне пояснення милозвучності великої та малої терції, яке запропонував італійський композитор Джозеффо Царліно. Терції, а невдовзі й сексти перейшли в розряд консонансів ще в музичній практиці XIII ст. [18], але аж у XVI ст. Царліно спробував це довести математично, показавши, що велика терція (5:4) є середнім арифметичним тону й квінти ((1+3/2):2=5/4), а мала терція (6:5) є середнім гармонійним цих же чисел ((2 x 1 x 3/2):(1 + 3/2)=6/5) [6, с. 152—153]. Після такого математичного обґрунтування не було перешкод, щоб художники також долучили інтервали великої й малої терцій до своїх побудов, як і їх обернення — малу (8:5) та велику (5:3) сексти (які є відношенням сусідніх членів ряду Фібоначчі й дають числа, наближені до ірраціонального числа золотого перерізу[1]).

Щит ікони другої половини XVI ст. «Св. Миколай з житієм» із Мочар (НМЛ, Кв—27368, І—1779) в пропорціях 6/5 — мала терція (121,5 x 100 см [10, с. 66—67]) — розділено по вертикалі на три прясла, при цьому бокові вдвічі вужчі від середнього, або, якщо подивитись з іншого боку, середнє прясло дорівнює двом боковим (2/1 — октава). Однак, частину ширини бокових прясел забирає декоративна ковчежна рамка іко-

[1] Список трактату давньоримського архітектора Вітрувія був знайдений гуманістом Поджо у 1430-х роках в монастирі Санкт Галлен, але текст був зіпсутий, без креслень, тому філологи та архітектори довго працювали над його відновленням, аж поки у 1511 р. архітектор Фра Джокондо не опублікував його. Не виключено, що над відновленням тексту та креслень Вітрувія працював Леон Батіста Альберті, що й спонукало його написати власний трактат «10 книг про архітектуру», закінчений латиною приблизно у 1460 р., але надрукований в перекладі на італійську мову 1485 р., вже після смерті Альберті [5, с. 10].

ни, а тому ширина клейм вже не вкладається рівну кількість разів у ширину середника, як і висота середника не вимірюється рівним числом висоти клейма. Кожне із живописних полів має свої пропорції: бокові клейма — 7/10 (≈√2), середник — 2/1, а два нижні клейма — 4/3 (кварта). Так само щит (131 x 95 см [10, с. 76—77]) ікони початку XVII ст. «Св. Миколай з житієм» із Яблунева (НМЛ, Кв—3597, І—1280) розділено на три вертикальні стовпці, ширина середнього рівна двом крайнім (2/1). Щоб крайні прясла по горизонталі рівно розділити на чотири клейма з пропорціями 5/3 (велика секста), іконописець відрізав від них смужку ширини, включивши її в обрамлення середника. Середник ж з пропорціями 10:4 — є, фактично, збудованим із двох поставлених один на один прямокутників з відношенням сторін 5:4 (велика терція). При цьому на місці прилягання цих умовних квадратів розміщено лікті св. Миколая, що, підпорядковуючи фігуру геометричній логіці, спотворює природні людські пропорції.

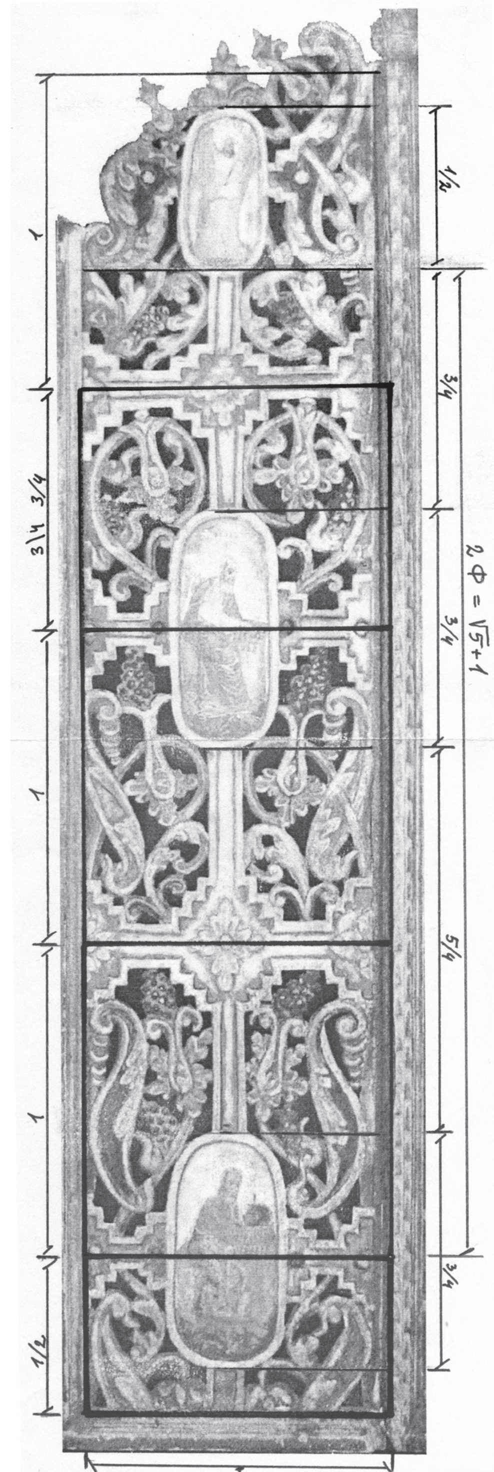
Якщо майстрові не вдавалось знайти такий поділ, де б різні прямокутники у відведеному полі щільно прилягали один до одного, то проміжки між ними заповнювали або декоративним обрамленням, або додатковими полями для написів, наприклад, в іконах початку XVII ст. «Св. Миколай з житієм» з Розгірча (НМЛ, Кв—36824, І—2493) чи Старого Села (НМЛ, Кв—2536, І—114 [10, с. 118—121]) на Львівщині. Подібними правилами керувались у членуваннях іконостасів XVI століття.

З іншого боку, основні музичні консонанси випливають із відношень сторін трикутників, використовуваних в архітектонічних мистецтвах від античних часів і впродовж усього середньовіччя. Як зауважив Г. Грімм, відношення сторін Піфагорового (єгипетського) трикутника складає 4:3 (кварта), 5:4 (велика терція), 5:3 (велика секста), а відношення сторін і висоти двох Піфагорових трикутників з одним спільним катетом (висотою) дають:

при висоті 3 — 4/3, 5/4, 8/5 (кварта, велика терція, мала секста),

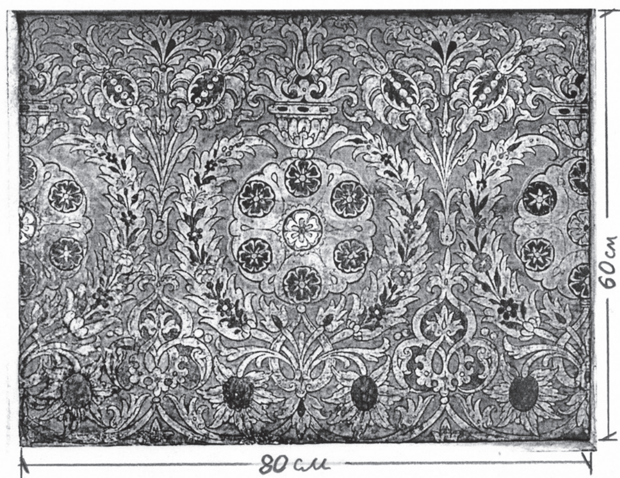
при висоті 4 — 5/4, 6/5, 3/2 (велику і малу терції і квінту) [11, с. 70].

Звісно, що виведені з трикутників системи гармонійних розмірів для архітектонічних побудов існу-



Пропорційні розчленування стулки царських врат церкви Святого Духа в Потеличі (поч. XVII ст.)

вали задовго до закріплення за терціями статусу консонансів і незалежно від музичної теорії. Однак, тим ренесансна думка й вирізнялася, що намагалася знайти всеохопну гармонію у всіх ділянках Божого і людського світу, єдиний закон, який пронизує й підпорядковує усі сфери. В пошуках універсальних за-



Обміри та пропорційний лад предели іконостаса церкви св. П`ятниць у Львові (І пол. XVII ст.)

кономірностей мислителям Відродження дуже допомогла математична теорія про арифметичну, геометричну й гармонійну пропорції.

Альберті у своїй «Дев'ятій книзі» досить докладно зупиняється на властивостях трьох пропорцій і царині їх застосування. Він, зокрема, зауважує, що середнє арифметичне замінює крайні члени, бо є рівновіддалене від них. Геометричну пропорцію він, слідом за Платоном, вважає провідною, називає «благородною», бо вона зберігає «достоїнство кожного» (тобто зберігає однаковим відношення між членами, є, властиво, пропорцією, коли більшому належить більша частина, а меншому — менша). Саме геометрична пропорція, на думку Альберті, «зв'язує частини в одне ціле безперервними переходами, щоб досягти максимальної плавності й цільності» (IX, 6) [13, с. 138]. Гармонійна пропорція, — вважав Альберті, — дає змогу частинам зберігати самостійність.

Коли Альберті пояснював пропорції колон трьох основних ордерів, він також вдавався до пошуку середнього пропорційного. Довівши, що відношення діаметру колони до її висоти як 1:6 чи 1:10 не відповідають гармонії, він бере середнє арифметичне між 6 і 10 для іонійського ордеру (1:8), середнє арифметичне між 6 і 8 для дорійського ордеру (1:7), а між 8 і 10 — для коринфського (1:9) (IX, 7) [1, с. 326—327].

Так само три основні пропорції розглядав в своєму теоретичному трактаті Паладіо (I, 23) [17, с. 63—64].

Середнє пропорційне було для ренесансних, як і для античних, митців універсальним засобом поєднання крайностей, і, як стверджує відомий знавець античних і європейських трактатів В. Зубов, відношення «золотого перерізу» виникало при цьому як окремий, хоч і дуже важливий випадок. Це був той випадок, коли встановлювався зв`язок не тільки між частинами цілого, але й між частинами і цілим. За визначенням — це випадок, коли ціле є сумою середнього пропорційного і меншої частини, тобто, коли

$A = m + b$.

Тоді арифметична пропорція має формулу:

$(m + b)-m = m-b$ звідки $m = 2b$ і $m = 2/3a$ чи $b = 1/2m$ і $b = 1/3a$;

геометрична має класичний вигляд «золотої» пропорції:

$(m + b): m = m:b$ звідки $m = 1/2(\sqrt{5}+1)b$ і $m = a(\sqrt{5} + 1):(\sqrt{5} + 3)$

$B = 2m:(\sqrt{5} + 1)$ і $b = 2a:(\sqrt{5} + 3)$;

а гармонійна має формулу:

$(m + b):b = b:(m-b)$ звідки $m = \sqrt{2}b$ і $m = a\sqrt{2}:(\sqrt{2} + 1)$

$B = m:\sqrt{2}$ і $b = a:(\sqrt{2} + 1)$ [13, с. 177—181].

З усіх цих формул видно, що у пошуку універсального посередника для зв'язку частин і цілого відношення 2/1 (октава), яке випливає з арифметичної пропорції, як і відношення $\sqrt{2}/1$ (діагональ до сторони квадрата), яке виводиться з гармонійної пропорції, перебувають в тих же умовах, що й відношення «золотого перерізу» — окремий випадок геометричної пропорції. Тому й сходяться численні дослідники на думці про те, що для ренесансних митців «золотий переріз» хоч і був відомий, але особливого, переважаючого, застосування як інструмент отримання пропорцій не мав [27, § 4.2—4.3; 7; 11, с. 90]. Ірраціональні числа, які виникали з геометрії квадрата, трикутника та подвійного квадрата ($\sqrt{2}$,$\sqrt{3}$,$\sqrt{5}$) теоретики ренесансного мистецтва замінювали наближеними відповідниками у вигляді простих дробів — 7/5, 7/4, 7/3.

Майже так само, як музиканти пояснюють, чому певні інтервали є консонантними, так і Віньйола доводив, що «ті з прикрас, які на думку більшості здаються гарнішими і показують нашому зорові більшу витонченість, володіють до того ж певними визначеними і **менш складними** числовими відношеннями і пропорціями» [4, с. 16—17].

Мислення «музичними» співвідношеннями було органічним для ренесансних художників, тому Альберті, намагаючись визначити закономірності використання систем гармонійних розмірів, пише, що для ділянки з «октавним» відношенням сторін (2:1) треба використовувати ті відношення, з яких складається октава (2:3:4 чи 3:4:6), а не ті, з яких складається дуодеціма (3:1), для якої є інші співвідношення (2:4:6 і 2:3:6) (IX, 6) [1, с. 323; 13, с. 138].

Леонардо да Вінчі хвалив просторові мистецтва саме за те, що в них одночасно можна споглядати всі гармонійні співвідношення, не тільки тоді, коли твір живе (звучить музика), але вічно, що навіть природа зі всією своєю силою не могла би зберегти [5, с. 119]. Саме тому у планувальних архітектурних схемах, у декоративних композиціях поряд із прямокутниками різних співвідношень сторін присутній квадрат, пряма, пропорція 1:1, що в музиці є непомітною, хіба що створює об'єм звуку. Майже у всіх розплануваннях віл Паладіо в осередді розміщує квадрат. Часто до пропорції 1:1 зводились загальний поземний план споруди, і таку центричну будівлю ренесансні мислителі схильні були вважати ідеальною. Брунеллєскі, зводячи церкву Сан Спіріто у Флоренції, яка вважається вінцем ренесансної творчості майстра, в розрахунках інтервалу між колонами до висоти колони, висоти аркади до висоти стіни на ній використав відношення 1:1. Натомість у його ранньому творі — церкві Сан Лоренцо ті самі величини співвідносились як 5:3 [5, с. 101—102]. Також Донато Браманте в основу свого проекту плану базиліки Святого Петра у Римі поклав квадрат [26, с. 99]. У квадрат також вписано всю композицію іконостаса П`ятницької церкви у Львові. На основі послідовного поєднання трьох квадратів та двох прямокутників з відношенням сторін 3:4 збудовано основу різьбленого декору царських врат з Хишевич (НМЛ, Д—399, КВ 13783 [19, № 41]). В квадрати вписано також різьблену ажурну композицію врат з Унева (НМЛ [12, с. 48]).

Особливо популярним й досить розхваленим у теоретичних розмірковуваннях ренесансних митців цілочисельним співвідношення було 2/1 (октава). Це — пропорції майже усіх порталів, запроектованих Альберті, Паладіо, Серліо та ін. Також це — пропорції переважної більшості збережених царських врат українських іконостасів другої половини XVI — першої половини XVII ст. [19, №№ 23, 27—28, 30]. В Україні подвійний квадрат використовували у поділі іконних щитів, чи у членуванні іконостасних ярусів (чин Моління в П`ятницькому іконостасі вміщено в два подвійні квадрати, розгорнуті по горизонталі), чи у розробці різьбленого декору царських врат. Наприклад, в основі композиції нижньої частини кожної із стулок різьблених царських врат з церкви Святого Духа в Потеличі (поч. XVII ст.) лежить подвійний квадрат, що дає можливість побудови золотого перерізу $(\sqrt{5}+1)/2$. Однак, не це число визначає рамки верхнього, третього, прямокутника, а відношення 3/4, членування ж золотого перерізу проходять через другорядні орнаментальні елементи. Головні лінії композиції визначаються в пропорціях 1:1, 1:2 та 3:4.

У вратах з церкви Успіня Пресвятої Богородиці в Яворові закономірності членувань ще цікавіші. Тут, як і у вратах з Потелича, присутній вихідний квадрат, відносно якого розраховуються всі інші пропорції членувань. Однак на відміну від потелицького варіанту, квадрат цей не подвоюється у кожній стулці зокрема, а, вміщений у верхній частині, він повторюється в симетричній стулці. Всі інші нижчі три прямокутні поля, що прочитуються завдяки хрещатим мотивам, мають співвідношення висоти до ширини як 4/3:1. Відношення 4:3 визначає також пропорції медальйонів. Загалом, в основі композиції декоративного різьблення царських врат українських іконостасів першої половини XVII ст. найчастіше присутні квадрат та найбільш наближений до нього за шкалою досконалих фігур Паладіо прямокутник з відношенням сторін 4:3.

Пропорції кварти присутні й у багатьох структурних елементах іконостаса церкви св. П'ятниць у Львові: пределах, намісних і празничкових іконах. Так, розміри предел складають 60 х 80 см (рівно ¾), ікони св. П'ятниці — 116, 5х 89,5 см (відношення становить у десятковому дробі 1,302, що ≈ 1,333 (4/3)), ікони Богородиці Одигітрії — 120 х 89 м (1,348 ≈ 1,333)[2].

[2] Хоч прості дроби-наближення до золотого перерізу використовували в архітектурній практиці ще стародавні греки, а послідовність чисел {1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21...},

В архітектоніці цього іконостаса яскраво виявлені основоположні принципи раціонально продуманої і вивіреної композиції. Тут наявна обов'язкова дзеркальна симетрія з наголошенням центральної вертикальної осі, яка виділяється вищими домінантами у межах кожного ярусу. На цю ж вісь припадає й іконографічний акцент: по центру розміщуються ікони, в яких втілені головні ідеї християнства — Воплочення Бога (Благовіщення на царських вратах), Відкуплення (Тайна вечеря і Розп'яття), Хвала Христові (Деісіс). Подібно до ренесансного палацу, тут висотою і стрункими пропорціями виділяється piano nobile — парадний ярус (деісісний чин). Центральна його ікона вписана в оздоблену арку з пропорцією 2/1. Окрім центрального Деісісу таке відношення вертикалі до горизонталі як 2:1 більше ніде не повторюється в цьому іконостасі, а тому відразу стає осердям композиції, «октавою», пропорцією, яку флорентійський філософ Марсіліо Фічіно називав найпершою, абсолютною, найбільш рівномірною і найдосконалішою, не тільки тому, що з неї народжуються усі інші можливі консонанси, але й тому, що всі до неї редукуються [24, с. 47].

Арці царських врат надано пропорцій також струнких і не випадкових. Якби розмістити прямокутники, які мають консонантні відношення сторін, в ряд від подвійного квадрата до квадрата, то першим після подвійного квадрата буде прямокутник з пропорціями 5:3. Саме це співвідношення підтверджується обмірами центрального порталу іконостаса, який має розміри 237 х 142 см (237:142 = 1,669 ≈ 1,667 = 5/3). Відповідно різьблені царські врата вирішені у чистих пропорціях золотого перерізу (187 см : 116 см = 1,612 ≈ 1,618 = Ф).

Ікони низьких ярусів у П'ятницькому іконостасі мають консонантні співвідношення. При цьому нижчі празничкові сюжети вміщені у поля з пропорціями більш приземкуватими — 4:3, а страсні сцени, які компонуються у ряд над деісісним чином, очевидно, з урахуванням перспективного скорочення, вписані у стрункіші прямокутники з відношенням сторін 3:2. Завдяки такому розподілу пропорцій для молільника, який стоїть у наві церкви, створюється враження симетрії низьких ярусів, які розташовані обабіч головного чину Моління й складають приблизно 2/5 його висоти. Цікаво, що пропорції арок дияконських врат також виражені цим же співвідношенням 5:2 (207 см : 81,5 см = 2,54 ≈ 2,5 = 5/2).

Загалом, у П'ятницькому іконостасі рівновага вертикальних і горизонтальних членувань виражається не тільки у помітних з першого погляду вирівнюванні ікон за двома взаємно перпендикулярними осями і не тільки в рівномірному оздобленні як горизонтальних міжярусних фризів і карнизів, а й вертикальних різьблених планок. Ця рівновага присутня й у розкладанні пропорційних співвідношень: вертикалі «майже золотого» прямокутника арки царських врат з пропорціями 5:3 протистоїть горизонтально розміщений щит надвратної ікони «Тайна вечеря» з «майже золотим» співвідношенням сторін 5:8. Під вертикальними намісними іконами з пропорціями 4:3 розташовані горизонтальні декоративні предели з пропорціями 3:4. Страсний ярус з вузькими іконами з відношенням сторін 3:2 посередині розділений горизонтальною овальною іконою «Оплакування Христа» з пропорцією 2:3[3].

Отже, у П'ятницькому іконостасі, наче за словами Альберті, «все згуртовано й скріплено взаємною відповідністю частин, як це буває в лірі, коли низькі голоси відповідають високим, а середні між ними, настроєні в лад, відгукуються, і виходить із різноманітності голосів милозвучна й чудова рівність пропорцій, яка сильно тішить й захоплює душу» (I, 9) [1, с. 30].

Закодовані в членуваннях ікон та іконостасів співвідношення показують, що в Україні майстри XVII ст. послуговувались тими ж естетичними теоріями, що й у Європі. На зміну готичному принципу мультиплікації вони прийняли ренесансне прагнення до складання (adicio) геометрично неподібних фігур. Переважно, самі форми не були новими — і правильні многокутники, й піфагорівські гармонійні відношення малих цілих чисел, й золотий переріз не раз застосовувались у творах українського мисте-

що підпорядковується рекурентному правилу Fn=Fn-2+Fn-1 описав італійський математик Фібоначчі у публікації 1202 р., проте те, що золотий переріз є границею відношення двох суміжних чисел ряду Фібоначчі, вперше довів аж Кеплер у публікації 1596 р. [3, с. 33, 40].

[3] У своєму трактаті Альберті радив для великих споруд і парадних входів робити двері в пропорціях 2:1, а для менших — √2:1 (I, 12) [1, с. 36].

цтва попередніх періодів. Але тільки принцип adicio та пов`язане з ним завдання узгодження різного спонукали осмислити усі відомі архітектонічні правила, сприйняти музикальну (раціональну) чистоту лінійних і площинних співвідношень, а потім уважно та відповідально поєднати в єдиній зрівноваженій композиції нерівні частини, знайти подібність між неподібним і виставити на суд глядача неприхованим результат вивчення закономірностей гармонії.

Середньовічний архітектор повторював задані божественні ідеальні форми велику кількість разів, вони були цільні і цінні самі в собі. Ренесансний художник не посмів ще посягнути на оцінювання цих форм, вони всі для нього були рівноцінні, але зумів вже їх збудувати за власним розсудом, поєднати за своїм розумінням. А бароковий творець не тільки поєднає різні форми, не тільки деформує їх відповідно до власного задуму, він їх оцінить за власною волею, визначить головні й другорядні, підпорядкує одні одним — і в композиції запанує новий принцип — subdicio (підпорядкування). Але то вже будуть інші українські іконостаси: з виступаючими і заглибленими частинами конструкції, з колонками і пілястрами, з консолями і розкрепованими карнизами, з овальними, трапецієвими, видовженими й вигнутими формами, — і з іншими, кратними 5 та 7, ірраціональними пропорціями.

1. *Білинська О.* Архітектурний декор ренесансного Львова / О. Білинська // Записки НТШ. Праці Комісії архітектури та містобудування. — Т. CCLV. — Львів, 2008. — С. 128—162.
2. *Боднар О.* Золотий переріз і Неевклідова геометрія в науці та мистецтві / О. Боднар. — Львів : Українські технології, 2005. — 198 с.
3. *Виньола.* Правило пяти ордеров архитектуры / Виньола ; перевод А.Г. Габричевского. — М., 1939.
4. *Виппер Б.Р.* Итальянский Ренессанс XIII—XVI века / Б.Р. Виппер. — Т. 1. — М. : Искусство, 1977. — 223 с.
5. *Волошинов А.В.* Математика и искусство / А.В. Волошинов. — М. : Просвещение, 2000. — 399 с. — (2-е изд. дораб и доп.).
6. *Габричевский А.Г.* Архитектурная теория ренессанса (Альберти) / А.Г. Габричевский // Теория и история архитектуры: Избранные сочинения / под ред. А. Пучкова. — К. : Самватас, 1993. — XLIV. — 256 с.
7. *Гелитович М.* Богородиця з Дитям і похвалою. Ікони колекції Національного музею у Львові / М. Гелитович. — Львів : Свічадо, 2005. — 168 с. : іл.
8. *Гелитович М.* Іконостасний ансамбль церкви Успіння Богородиці з Наконечного у контексті українського іконопису другої половини XVI ст. : автореф. дис. канд. мистецтвознавства / М. Гелитович. — Львів, 2001. — 18 с.
9. *Гелитович М.* Святий Миколай з житієм. Ікони XV—XVIII ст. Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького / М. Гелитович. — Львів : Свічадо, 2008. — 152 с. : іл.
10. *Гримм Г.Д.* Пропорциональность в архитектуре / Г.Д. Гримм // ОНТИ. — Ленинград ; М., 1935. — 148 с.
11. *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст. / М. Драган. — К. : Наукова думка, 1970. — 203 с.
12. *Зубов В.П.* Архитектурная теория Альберти / В.П. Зубов — СПб. : Алетейя, 2001. — 461 с.
13. *Міляєва Л.* Українська ікона XI—XVIII століть / Л. Міляєва, М. Гелитович. — К., 2007. — (Серія: Державні зібрання України).
14. *Овсійчук В.А.* Українське малярство X—XVIII століть: проблеми кольору / Володимир Овсійчук. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. — 479 с.
15. *Овсійчук В.А.* Українське мистецтво другої половини 16 — першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї / Володимир Овсійчук. — К. : Наукова думка, 1985.
16. *Палладио А.* Четыре книги об архитектуре / А. Палладио ; перевод И.В. Жолтовского. — М., 1936.
17. *Панофский Э.* Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский // Перспектива как «символическая форма». — СПб. : Азбука-классика, 2004. — С. 213—325.
18. Царські врата українських іконостасів : Альбом. — Львів : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ, 2012. — 386 с. — (Серія «Українське народне мистецтво»).
19. *Шуази Огюст.* История архитектуры / Шуази Огюст ; перевод с франц. Е. Денисовой. — Т. 2. — М. : Изд-во Всесоюзной академии архитектуры, 1937. — 694 с. : ил.
20. *Эко Умберто.* Эволюция средневековой эстетики / Эко Умберто ; перевод с итал. Ю. Ильина. — СПб. : Азбука-классика, 2004. — 288 с. : ил.
21. *Ярема В.* Традиції і нововведення у побудові іконостасів XVII та XVIII століть у західних областях України / Володимир Ярема // Православний вісник. — 1961. — № 5—6. — С. 181—187.
22. Die Kunst der Italienischen Renaissance. — Kőln : Kőnemann, 1994. — S. 119.
23. *Mossakowski H.* Pitagorejska teoria piękna i jej rola w teoriach artystycznych i naukowych doby Humanizmu / H. Mossakowski // Sztuka jako świadectwo czasu ; Studia z pogranicza historii sztuki i historii idei. — Warszawa, 1980. — S. 43—55

24. *Rowe Colin*. The Mathematics of the Ideal Villa, Palladio and Le Corbusier Compared / Rowe Colin // Architectural Review. — March, 1947. — P. 2—27.
25. The Age of the Renaissance / edited by Denys Hay. — New York : Bonanza Books, 1986. — 240 p.
26. *Wittkower R*. Architectural Principles in the Age of Humanism / R. Wittkower. — London : Academy Editions, 1988. — 160 p.
27. *Wittkower R*. Palladio and Palladianism / R. Wittkower. — New-York : Publ. by G. Braziller, 1974. — 224 p.
28. *Холопов Ю.Н*. Консонанс и диссонанс / Ю.Н. Холопов // Музыкальный энциклопедический словарь. — М. : Советская энциклопедия, 1990 http://www.musicdic.ru/html-music-keld/k/3387.html.

Oksana Herii

ON PROPORTIONS OF THE WHOLE NUMBERS IN CONSTRUCTIONS AND DECOR OF UKRAINIAN ICONOSTASES DURING THE FIRST HALF XVII c.

The article has presented some examples as to proportional division of decorated surface in Ukrainian Renaissance artifacts of sacral art (icon shields, iconostases complexes of the late XVI and the first half XVII cc.). Renaissance creators' theoretic notions on proportions in architectonic artistry have been exposed in accompaniment of specimens of their practical realization. Rich factual material has enabled author's claim that Ukrainian sacral art developed in common European cultural dimension.

Keywords: Renaissance architecture, Ukrainian sacral art, proportions in art, cfrved iconostases.

Оксана Герий

ПРОПОРЦИИ ЦЕЛЫХ ЧИСЕЛ В КОНСТРУКЦИИ ТА ДЕКОРЕ УКРАИНСКИХ ИКОНОСТАСОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII в.

Рассматриваются примеры пропорционального деления декорированной поверхности украинских ренессансных произведений сакрального искусства (иконных щитов, иконостасных комплексов конца XVI — первой половины XVII в.). Теоретические рассуждения ренессансных мастеров о пропорции в архитектоническом искусстве приводятся совместно с примерами их практического осуществления. На широком фактическом материале показано, как украинское сакральное искусство развивалось в общем культурном пространстве с европейским искусством.

Ключевые слова: архитектура ренессанса, украинское сакральное искусство, пропорции в искусстве, резьба иконостасов.

Мар'яна ЛЕВИЦЬКА

СЮЖЕТ «ХРИСТОС ВИГАНЯЄ ТОРГІВЦІВ ІЗ ХРАМУ» У МИСТЕЦТВІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ТА УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО: ІКОНОГРАФІЧНІ ПАРАЛЕЛІ

Аналізуються зразки зображення сюжету «Христос виганяє торгівців із храму» в українському мистецтві XVIII ст. Авторка узагальнює богословські основи іконографії цього сюжету, його розвиток у християнському мистецтві Європи, порівнює композиційну структуру творів різних авторів.

Ключові слова: храм, Христос, апостоли, богословський контекст, особливості іконографії.

Одним із важливих факторів змін української іконописної традиції, які відбувалися у XVIII ст., стало активне ознайомлення українських митців із актуальним мистецьким контекстом Європи, ознайомлення з західними іконографічними взірцями, які привертали увагу своєю реалістичністю, динамікою, розмаїттям побутових деталей. Ці зміни проявилися у появі нових сюжетів, у свіжій інтерпретації традиційних образів українського іконопису XVII—XVIII ст., про що писали такі дослідники як В. Свєнціцька, П. Жолтовський, Д. Степовик, О. Сидор, В. Делюга та ін. [3; 4; 5; 10; 11; 12; 13]. Одним із таких, заново актуалізованих у XVIII ст. сюжетів, став сюжет «Христос виганяє торгівців із храму». Насамперед, маємо на увазі два приклади розробки цього сюжету в українському живописі XVIII ст.:

а) композицію «Вигнання торгівців» у розписах Троїцької надбрамної церкви (1730-ті рр., КПЛ) [8, № 75, іл. 1];

б) образ «Вигнання торгівців із храму» Л. Долинського (1780-ті рр., НМЛ, в XIX ст. знаходився у соборі Св. Юра) [15, с. 47, іл. 2]. Обидва твори є зразками монументального живопису, які, хоч і виконані в різних техніках (фресковий розпис та олійний живопис на дошці), показують діапазон розробки сюжету, застосування нових композиційно-художніх засобів, загалом оновлений підхід до релігійного малярства.

В основі іконографії сюжету «Христос виганяє торгівців із храму» є тексти Нового Завіту. Оповідь про цю подію наведена в усіх чотирьох Євангеліях: «*Після приходу до Єрусалиму «Ісус увійшов у храм і почав виганяти тих, що продавали і купували у храмі, і поперевертав столи міняльникам і ослони продавцям голубів; і не дозволяв, щоб хто переносив яку річ через храм, і навчав їх, говорячи: Хіба не написано «Дім мій назветься домом молитви для всіх народів»? а ви зробили його вертепом розбійників*» [8, Мр. 11,15—19][1]. Євангеліст Матей говорить про цю подію фактично те саме, що й Марко, додаючи, що це відбулося після в'їзду Христа в Єрусалим [8, Мт. 21, 12—17]. Євангеліст Лука описує, як Христос, «*Увійшовши в храм, почав виганяти тих, хто в ньому продавали*» [8, Лк. 19, 45—48]. Євангеліст Йоан дещо конкретизує середовище дії та сам акт: «*І знайшов, що у храмі продавали*

[1] Слова євангеліста Марка фактично повторюють старозавітний текст, висловлений у книзі пророка Ісайї: «Мій дім буде названий домом молитви для всіх народів» (Ісайя 56,7).

Іл. 1. «Христос виганяє торгівців із храму», фреска півн. нефа, бл. 1730 рр. Троїцька надбрамна церква КПЛ

волів, овець і голубів, і сиділи міняльники грошей. І, зробивши бич з мотузків, Він вигнав усіх з храму, і овець, і волів, а гроші міняльникам розсипав, поперевертавши їхні столи» [8, Ів. 2, 13—16].

Загалом, кожне із Євангелій, описуючи подію кількома простими реченнями, одразу окреслює найсуттєвіше, без зайвих деталей. Але за цим коротким описом — сцена, в якій Ісус перевертає столи і лави, розганяє людей і тварин навколо, сцена, яка у християнському мистецтві є доволі нетиповою [1, с. 257]. Адже учні і послідовники очікували, що Христос, згідно з традицією, принесе жертву та помолиться у храмі. Практично це єдина сцена Нового Завіту, де Христос показаний у гніві, де він, як ніколи, близький до сильних негативних людських емоцій.

Імовірно, така характеристика (окрім глибоких богословських трактувань цього сюжету) зумовила значну популярність теми «Вигнання торгівців із храму» в мистецтві бароко, для якого драматизм і напруга конфлікту (зовнішнього чи внутрішнього) були важливими [16, с. 325—328]. Необхідно зазначити, що до епохи бароко цей сюжет нерідко зустрічався в християнському мистецтві різних країн та мав добре розроблену іконографію [20].

Отже, як співвідноситься між собою іконографія тексту і зображення сцени «Вигнання торгівців із храму» в малярстві. Згідно зі свідченнями євангелістів, цей епізод відбувався на подвір'ї Єрусалимського храму, у т. зв. Дворі язичників. Про загальну структуру й призначення окремих частин храмового комплексу писав римський історик Йосиф Флавій [21]. Із реконструкції єрусалимського храму часів Ірода видно, що частина внутрішнього двору була поділена на «двір Ізраїля» і «двір народу»: мається на увазі окреме місце для моління представників інших народів, які поклонялися Богу Ізраїля[2] [21]. Але в часи Христа це місце молитви зайняли торгівці і міняйли, що допомагали паломникам придбати жертовних тварин і обміняти свої гроші на місцеву валюту — шекелі. Між іншим, Йосиф Флавій зазначав, що в 30-х рр. н. е. між Синедріоном та первосвящеником храму Кайяфою виник конфлікт, саме через те, що Кайяфа влаштував ринок у Дворі язичників, як конкуренцію ринкам, які контролював Синедріон [21].

Дія розгортається на великій площі, наповненій тисячним людським натовпом, навколо розташовані місця продажу худоби, розставлені столи міняйл, адже все відбувається напередодні єврейської Пасхи, до якої треба принести в жертву тварин. Присутні в сюжеті тварини (вівці та рогата худоба) — пожертва багатих, голуби — пожертва бідніших. Лише євангеліст Іоанн звертає увагу на батіг в руці Христа. У древні часи батіг застосовувався до злочинців чи тварин, і те, що Ісус «*зробив батога з мотузок і вигнав їх із храму*» саме батогом, мало свідчити про особливе приниження тих людей. Адже вони посміли не просто торгувати в місці молитви, а опустилися до обману і ошуканства: недаремно євангеліст Марко назвав їх вертепом розбійників [8, Мк. 11.19].

Із тексту Євангелія зрозуміло, що Христос відкрито і дуже різко показав своє обурення тим, що релігійна практика «забруднена» користолюбством. Цим він викликав відкриту ворожість вищого храмового духовенства. Особливо первосвящеників роздратували висловлені Ісусом слова пророка Ісайї про «*дім молитви для всіх народів*». Тобто Христос засуджує не стільки торгівців і міняйл, скільки верховну храмову владу, яка зробила можливим перетво-

[2] Можливість язичникам-іноплемінникам молитися на подвір'ї храму запровадив ще Соломон (Старий Завіт. — 3 Цр., 8:41).

рення храму на «вертеп розбійників»: первосвященика Анну, його зятя Кайяфу, які зловживають своєю владою, контролюють храмову торгівлю і приховано зневажають язичників. Невипадково, глибокий знавець Святого письма Рембрандт був чи не єдиним з художників, що ввів зображення первосвящеників у дальній план свого офорту «Христос виганяє торгівців» (635 р., іл. 3).

При початковому сприйнятті сюжету виступає поверхневий рівень його змісту: турбота Христа про належну пошану до місця молитви, яке захопили торгівці і міняйли: «*Ревність за домом Твоїм з'їдає мене*» (Пс. 9,10). Але храм розуміється не лише як будівля, а як спільнота вірних, і Христос дбає про моральне очищення цього духовного храму. Цей сюжет в алегоричному розумінні буде використаний для осуду торгу ідеями і переконаннями, маніпулюванням категоріями віри в епоху контрреформації: приміром Ель Греко виконав п'ять варіантів цієї теми [14, с. 170]. Таким чином католицька церква засуджувала кальвіністів, які заохочували примноження маєтку, прибутків, а успіх у справах оцінювали як знак Божої ласки [14, s. 172].

Також ця сцена містить ще кілька важливих повідомлень: після в'їзду в Єрусалим, Христос привселюдно у храмі називає себе Божим Сином, говорячи про храм як «*Дім Отця мого*». Ці слова також обурили первосвящеників і дали їм формальний привід домагатися засудження і кари для Христа. По друге, очищуючи храм, Христос передвіщає нову Пасху: в такому контексті очищення храму стає своєрідним усобленням того, як стародавній юдаїзм витісняється християнством. Христос стає символічною жертвою, замінюючи собою у Євхаристії старозавітних жертовних тварин [20].

Храм в цій композиції спочатку зображався схематично (кількома колонами), або киворієм (як у мозаїці з Монреале), або повноцінною частиною будівлі (переважно базилікального типу — іл. 4). Іноді в іконописі поєднується зображення двох просторів: інтер'єра храму та відкритого двору навколо нього. Поступово зображення двору і частини храму в мистецтві нового часу набуває досить вільного трактування, але неодмінним елементом архітектурного обрамлення залишається колонада.

Христос (в людській іпостасі) здійснює рішучий блискавичний акт —розганяючи натовп, налаштований вороже. У збережених іконографічних зраз-

Іл. 2. Л. Долинський «Вигнання торгівців із храму», бл. 1780 р., дер., о., НМЛ

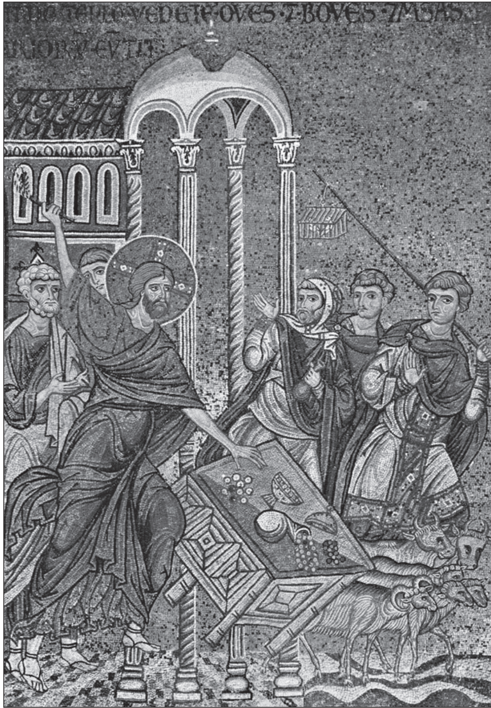
Іл. 3. Рембрандт «Христос виганяє торгівців із храму», офорт, 1635 р.

ках постать Христа неодмінно виділяється положенням або масштабом, його фігура практично завжди вивищується над натовпом (чи групою). Ефект досягається контрастним протиставленням невблаганної сили (жест і рух постаті Христа) і хаотично-змішаної групи людей, що тікають, падають, тварин, які розбігаються, перевернутих столів і ослонів, розсипаних монет тощо. Представлений в різних варіаціях (залежно від часу створення образів) цей контраст залишається незмінним: навіть у досить регламентованих канонами розписах пізньовізантійського часу (фресках Греції і Балкан):

• мозаїка базиліки Санта Марія Нуова (XII ст., Монреале, Сіцілія);

• фреска в соборі Протата в Кареї (XIII ст. Афон, Греція);

• фреска ц. Богородиці Перівлепти (XIII ст., Охрид);



Іл. 4. «Христос виганяє торгівців із храму», XII ст., мозаїка півд. бічного нефу базиліки Санта Марія Нуово (Монреале, Сіцилія)

• фреска монастиря в Грачаниці (1320 рр., Косово);

• фреска ц. Св. Микити біля Скоп'є (поч. XIV ст., Македонія);

• фреска Лесновського монастиря (XIV ст., Македонія)

• фреска монастиря у Високих Дечанах (XIV ст., Косово).

Окрім протиставлення Христа і групи перекупників у цій сцені присутні також апостоли — свідки події. В іконографії цієї сцени реакція апостолів є досить несподіваною: переважно вони здивовані чи розгублені діями та емоціями Христа. У такому зіставленні вказаних дійових осіб: Христа — торгівців — апостолів, є чітка внутрішня логіка. Постать Христа є віссю, що ділить спільноту на його нових послідовників, і тих, що не розуміють або зневажають слово Боже. В епоху Відродження цей сюжет актуалізує суперечності між католицькою церквою і новими реформаційними рухами, нерідко протиставлення торгівців і апостолів служить засудженням протестантської етики [14, с. 174—175]. Водночас, тема очищення храму у творчості А. Дюрера, Л. Кранаха, в колі впливів І. Босха, тобто в середовищі протестантських країн — засуджує позицію Ватикану, торгівлю індульгенціями тощо. Наприкінці XVI — на початку XVII ст. згаданий сюжет активно розробляється у європейських лицевих Біблях (Біблія де Йоде — 1585 р., Біблія Піскатора / Фішера — 1639 р., іл. 5, Біблія К. Данкертца — 1648 р., гравюри Ф. Галле, родини Саделерів) [17]. При глибокому символізмі даного сюжету, із XVII ст. в його розробці поглиблюється зовнішній, предметно-реалістичний рівень трактування теми.

Саме до композицій із лицевих Біблій XVII ст. є близьким стінопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської лаври. Розписи храму датуються 1730-ми роками і мають досить розгорнуту і складну іконографічну програму. Стінопис «Вигнання торгівців» у цій системі розміщений майже в головній частині храму, а саме — у північному нефі на обох стінах і склепінні (кат. № 75, іл. 1). Поруч на склепінні нефу розміщена композиція Бог-Отець, на пілястрах північної стіни нефа — чотири старозавітні теми (сюжети із книги Царств, Суддів, Йова).

Площина, виділена для сюжету в цьому архітектурному просторі, змушує автора «переводити» композицію із традиційного горизонтального формату в досить вузький вертикальний. Це надає додаткової динаміки, дозволяє використати перспективні ефекти архітектурного тла — композиція обрамлена арочним завершенням і колонами під профільованим карнизом, дальній план замикають фрагменти будівель. Подібні вирішення зустрічаються у західноєвропейському монументальному живописі XVIII ст., якщо сюжету відведено визначену архітектурну площину: К.Д. Азам фреска базиліки в Остенгофені (1728 р.), Т.К. Вінк фреска в Азам-Кірхе (сер. XVIII ст., Мюнхен, іл. 6). Ефектне архітектурне обрамлення має композиція Б. Белотто (1773 р., НМ Варшава), видатного автора ведути.

У київській композиції на тлі арочного прорізу вивищується фігура Христа, у зіставленні з архітектурою вона сприймається ще масштабніше. Постать Христа і жест його піднятої руки є достатньо динамічними. Від цього руху група переднього плану — змішані в складних позах і ракурсах фігури продавців та міняйл, розкидані їхні речі (столи, лави, скриньки з грошима, тварини тощо), наче «спадає» вниз на глядача.

У мистецтві XVII—XVIII ст. в цьому сюжеті устався певний набір персонажів: часто повторюється фігура лежачого чоловіка, який у падінні затримується руками навколишніх, зустрічається постать моло-

дого чоловіка із виразним захисним жестом (намагається уникнути удару, прикриває голову руками), повторюються постаті старших торгівців і міняйл, що поспішають втекти, рятуючи своє майно (кошики, скриньки з грошима, клітки з голубами) тощо. Композиція Троїцького розпису є досить наближена до одноименного сюжету в Біблії К. Данкертца (зображення торгівця з кліткою голубів на голові, зображення торгівця, що падає догори ногами) [7, с. 87]. Деякі подібності є і в зображенні другорядних деталей — тварини, що розбігаються, розкидані кошики, клітки, столи. Подібна увага до дрібних реалістичних деталей засвідчує виразні впливи західноєвропейського мистецтва (наприклад, твори голландського художника XVI ст. Фрідріха Сустріса — (Альбертіна, Відень); італійського художника XVI ст. Франческо Бассано — гравюра пер. пол. XVIII ст. Ф.А. Кіліана.

Якщо композиція із Троїцької надбрамної церкви КПЛ вписується у складну бароково-алегоричну програму розписів, і має досить виразні іконографічні паралелі із лицевими Бібліями, то композиція Луки Долинського «Вигнання торгівців із храму» (іл. 2) спрямовує до пошуку інших джерел. Насамперед, певні запитання викликають причини і обставини появи цього сюжету в системі оздоблення собору Св. Юра. Чому саме така (все ж мало поширена) великоформатна композиція опинилася у соборі Св. Юра, поруч із монументальним зображенням Св. Юрія Змієборця.

Оскільки програма оздоблення собору, та й навчання Л. Долинського у Відні були під патронатом львівського єпископа Л. Шептицького (згодом П. Білянського), можна б думати, що такий образ у головному храмі не був випадковим. Але чи постав він на замовлення єпископа, чи ініціатива втілення теми відходила від митця — невідомо. Одне очевидно, розробляючи композицію сцени вигнання торгівців із храму, художник відкинув розгорнуто-деталізований спосіб зображення, зосередившись на емоційно-психологічних характеристиках і реакціях дійових осіб. В цьому творі також можна побачити певні паралелі із західною іконографією, але вже з інших джерел, а саме — італійсько-австрійського кола.

Як учень Віденської академії в 1775—1777 рр., Л. Долинський сприйняв чимало від австрійської барокової школи. А ця художня школа протягом XVIII ст. продовжувала «живитися» італійськими впливами, відтак, саме італійські зразки можуть показати як відбувалися зміни в представленні сюжету. Сам сюжет «Христос виганяє торгівців...» був досить популярним у італійських художників. Починаючи із XVI ст. сюжет про очищення храму Христом змальовували:

Іл. 5. Сюжет «Вигнання торгівців із храму» у виданні Theatrum Biblicum, 1674 р. (Біблія Й. Фішера/Піскатора)

Іл. 6. Т.К. Вінк «Христос виганяє торгівців із храму», сер. XVIII ст., фреска в Азам-Кірхе (Мюнхен)

- Алесандро Аллорі (XVI ст., картина у капеллі Монтагутті церкви св. Анунціати, Флоренція);
- Бернардо Каваллліно (сер. XVII ст., картина в НГЛ);
- Гверчіно / Дж. Ф. Барбієрі (1633 р., картина у палаццо Россо в Генуї);
- Валентин де Булонь (1618 р., картина з галереї Барберіні у Римі);
- Дж. Бенедето Кастільйоне (між 1645—1655 рр., картина у Луврі);
- Франческо Бонері (коло Караваджо, бл. 1615 р.).

Іл. 7. А. Цанчі «Вигнання торгівців із храму», поч. XVIII ст., Венеція

У XVIII ст. тему «Вигнання торгівців» підхопили венеційці, з їх барвистою, насиченою повітрям і світлом палітрою. Монументальні композиції Тьєполо відзначалися широким ритмом ліній, особливою була його сценографія простору: чудові портики, балюстради, на яких художник групував дійових осіб. Увагою до психологічно-драматичної складової позначені твори А. Цанчі (1631—1722 р., Венеція, іл. 7) А. Тревізані (1669—1733) живопис церкви Св. Косми і Даміана alla Giudecca (Венеція); Бернардо Белотто (бл. 1765 р. НМВ). Епоха бароко внесла у трактування сюжету більшу композиційну свободу, вільну інтерпретацію в межах авторської фантазії митця (не вимагаючи історичної достовірності антуражу й костюмів — навпаки, часто трактована саме як сцена із сучасності), що давало змогу художнику показати свою майстерність у динамічній багатофігурній композиції. Це, напевно, й зацікавило молодого Луку Долинського як можливість відійти від традиційних іконописних схем.

До теми очищення храму на зламі XVII—XVIII ст. неодноразово звертався видатний неаполітанський монументаліст Лука Джордано (др. пол. XVII ст.). Один із цих варіантів — вражаюче динамічна фреска над вхідним порталом церкви Джіроламіні у Венеції (1704 р.); інший — скорочене до головної групи дійових осіб ермітажне полотно (бл. 1675 п. о. 198 x 261, іл. 8). Розроблений Л. Джордано сюжет поширився також в численних копіях і репліках XVIII століття.

Як видно з наведених прикладів, розвинулися дві форми представлення теми «Вигнання торгівців із храму»: розгорнута (в ефектній архітектурній декорації, з великою кількістю дійових осіб, із акцентуванням саме побутової конкретики) та спрощена (з акцентуванням емоційної взаємодії, розкриттям конфлікту в його психологічному вимірі). До цієї другої інтерпретації можна віднести композиції Л. Джордано, А. Цанчі.

Оскільки твори італійської школи загалом були досить поширені у графічних копіях[3] [17; 19], зразки цієї теми також могли бути доступні Л. Долинському в часі віденських студій, особливо зважаючи на шлях розвитку австрійського й південнонімецького малярства XVIII століття. Адже після занепаду італійської школи у XVIII ст., традиції ефектних пізньобарокових /рококових розписів продовжуються саме у католицьких монастирях і церквах Австрії та південної Німеччини. Зокрема, чимало зразків реалізації теми «Вигнання торгівців із храму» зустрічається у настінному бароковому малярстві XVIII ст. південнонімецьких земель:

- Космас Даміан Азам, фреска в базиліці на Altenmarkt (1728 р., Остенгофен/ Ostenhofen Баварія);
- Йоганнес Цік, фреска в церкві Св. Мартіна в Біберaху/Biberach (1746 р., Баден-Вюртемберг);
- Томас Крістіан Вінк, фреска в Азам-Кірхе (сер. XVIII ст., Мюнхен);
- Матіас Гюнтер (учень і асистент К.Д. Азама), фреска плафону церкви у Госсенсассі/Hossensass (1751 р.); фреска бенедиктинської церкви в Аморбаху /Amorbach; фреска церкви августинів у Індерсдорфі/Indersdorf (Баварія);
- розпис «Христос виганяє торгівців із храму» на епорах ц. Св. Михаїла у Лутцінгені /Lutzingen (XVIII ст., Баварія);
- фреска у церкві Св. Віта і Катерини у Райхлінгу/Reichling (XVIII ст., Баварія).

Вирішення цього сюжету в кожному зі згаданих храмів мало свої відмінності, обумовлені як суто практичними вимогами, так і творчими підходами авторів. В образі Л. Долинського бачимо кілька характерних

[3] Твори італійської школи XVII — поч. XVIII ст. у формі графічних копій були досить розповсюджені країнами Центральної Європи. В Австрії, Німеччині працювали цілі граверські династії, які поширювали подібні зразки: родина Піччіні (Венеція), родина Франческіні (Рим, Трієст, Відень). Можна згадати також компіляцію А.Й. Преннера «Theatrum artis pictoriae», видану у Відні 1728—1732 рр.

моментів, наближених до іконографії полотна Л. Джордано, відомого в репліках. Це відмова від глибинного зображення архітектури (намічена дуже умовно), розмитий історичний контекст події (Христос — образ свого часу, люди у храмі (їх костюми, зачіски, типажі) — близькі до часу автора); відсутні зображення тварин. Загалом уся сцена винесена на ближній план, окремі постаті досить різко «виходять» поза межі рами. Динаміку і загальне сум'яття багатофігурної сцени підкреслює розмірений ритм колонади на другому плані. Проте загалом другий план вирішений надто умовно, включаючи і фрагмент відкритого простору. Порівняно із фрескою Троїцької церкви КПЛ в образі Л. Долинського не використано композиційних можливостей архітектурного середовища. Натомість, порівнюючи обидві композиції, можна зауважити, що Л. Долинський намагався поглибити емоційно-психологічний контекст прочитання сюжету, як це демонстрували італійські майстри XVII—XVIII ст. В образі Долинського сильніше намічені зв'язки між героями сцени, є наче два емоційних плани: реакція натовпу на дії Христа (гнів — переляк — розгубленість — діловита практичність) і реакція апостолів на дії Христа (здивування, острах).

Христос зображений профільно, його права рука піднята у різкому русі й занесена над головами торгівців. Поривчастість руху підсилюють лінії драперій червоного плаща-гіматія. Художник відокремлює постать Христа від монолітної групи і розташовує його дещо вище, підсилюючи цим враження невблаганної сили і невідворотності покарання. За спиною Христа бачимо двох апостолів (Св. Петро і Матвій /?), які спостерігають цю сцену з деякої віддалі. Загалом, образи апостолів в зображенні сюжету «Вигнання торгівців» у європейському малярстві XVII—XVIII ст. присутні не дуже часто. А якщо і присутні, то переважно це дві віддалені фігури, які спостерігають за сценою: такими є апостоли на полотнах В. де Булона, Л. Джордано, Б. Белотто, К.Д. Азама, Т.К. Вінка. Натомість на фресці із Троїцької церкви КПЛ дослідниця А. Кондратюк ідентифікує постать апостола Іоанна, що досить різким рухом допомагає Христу розганяти торгівців [7, с. 87].

У групі торгівців та міняйл також бачимо персонажів, що повторюються в різних авторів. Характерно, що їх типажі цілком не семітського характе-

Іл. 8. Л. Джордано «Христос виганяє торгівців», 1675 р., Ермітаж, Санкт-Петербург

ру, вони європейці, нерідко ще й одягнуті в стилізований до тогочасного костюм, або мають елементи такого костюма (верхній одяг, головні убори тощо). Якщо у лаврській фресці образи мають більше стилізовано-східний характер, то у Л. Долинського вони помітно європеїзовані. Можна прослідкувати як окремі персонажі, в особливо динамічних позах, повторюються в різних авторів: старий торгівець, який падає і затримується руками сусідів, молодий чоловік, що намагається затулити голову від удару, жінка із кошиком, старий, що поспіхом намагається зібрати монети. Такі найбільш виразні персонажі «мандрують» від композиції до композиції, урізноманітнюючись деякими деталями.

Загалом, підсумовуючи, можна сказати, що розробка і втілення сюжету «Христос виганяє торгівців із храму» в українському релігійному малярстві XVIII ст. досить чітко демонструє інтерес до західноєвропейських зразків, їх уважне сприйняття і критичний відбір засобів та елементів композиції. І якщо композиція фрески із Троїцької церкви регламентована загальною програмою розписів та витримана у досить традиційному бароковому вирішенні з елементами ілюзіоністичного малярства, то твір Луки Долинського демонструє рішучий перехід до релігійної картини, де євангельський сюжет стає приводом для розкриття морально-психологічних колізій.

Список скорочень

КПЛ — Києво-Печерська Лавра

НМЛ — Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

НГЛ — Національна Галерея, Лондон
КГД — Картинна галерея, Дрезден
НМВ — Національний музей, Варшава

1. *Бернен С*. Мифологические и религиозные мотивы в европейской живописи 1270—1700 / С. Бернен, Р. Бернен ; пер с англ. Р. Петрова, В. Симонова. — СПб. : Академический проект, 2000 — С. 257.
2. *Владимирский С*. Богоматерь, Предтеча, Евангелисты, апостолы и прочие святые в церковной живописи / С. Владимирский // О церковной живописи. Части первая и вторая (Сб. стат.). — С.-Пб. : Общество Святителя Василия Великого, 1998. — С. 195—225.
3. *Делюга В*. Графічні взірці в українському іконописі XVII—XVIII століть / В. Делюга // ЗНТШ. — Т. 236. — Львів, 1998. — С. 117—126.
4. *Жолтовський П*. Художнє життя на Україні в XVI—XVIII ст. / П. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 67.
5. *Жолтовський П*. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні / П. Жолтовський. — К., 1982. — 287 с. : іл. — (Альбом-каталог).
6. Західноєвропейський рисунок XVI—XVIII ст. зі збірок Львова. Каталог виставки / упоряд. Д. Шелест. — Львів, 1982. — 112 с. : іл.
7. Монументальний живопис Троїцької надбрамної церкви Києво-Печерської Лаври. Каталог / упоряд. А. Кондратюк. — К. : КВІЦ, 2005. — С. 86—87.
8. Новий Завіт / пер. Д. Деркач. — Торонто : Evangel Bible Translators and Ministries, 1990.
9. *Пелех М*. Елементи візантійського та європейського стилю львівського малярства першої половини XVII ст. / М. Пелех // Пам'ятки України. Львівське малярство. — № 8 (192). — 2013. — Серпень. — С. 46—53.
10. *Свєнціцька В*. Український живопис XVI—XVII й XVIII ст. у контексті візантійських мистецьких традицій та західноєвропейського бароко / В. Свєнціцька // Українське бароко та європейський контекст. — К., 1991. — С. 90—95.
11. *Сидор О*. Зарубіжна графіка XVI—XVIII ст. із фондів ЛМУМ / О. Сидор. — Львів, 1989. — (Кат. виставки).
12. *Степовик Д*. Українська графіка XVI—XVIII ст. Еволюція образної системи / Д. Степовик. — К. : Наукова думка, 1982.
13. *Biskupski R*. Inspiracje grafiką malarstwa ikonowego 17 wieku i I pol. 18 wieku / R. *Biskupski* // Materiały Muzeum Budownictwa Ludowego w Sanoku. — Sanok, 1977. — T. 23. — S. 10—19.
14. Jesus według mistrzów / red. E. Olczak. — Warszawa : Demart, 2008. — S. 70—172; 174—175.
15. *Lobieski F*. Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa / F. Lobieski // Gazeta Lwowska (Dod. tygod.). — 1853. — № 12. — S. 47.
16. *Pigler A*. Barockthemen. Eine auswahl von Ver zeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. (2 Erw.) / A. Pigler. — Budapest : Akademiai Kiado, 1974. — Bd. I. — S. 235—328.
17. The Illustrated Bartsch: Italian masters of the 17th century / ed. by J.T. Spike. — New York : Abaris Books, 1982. — Vol. 43 (Form. vol. 19 (Part 3)). — 478 p.
18. The Life of Christ. Images from the Metropolitan Museum of Art. (Compiled by Barbara Burn). — New York : The Metropolitan Museum of Art ; Charles Scribner's Sons, 1989.
19. *Thieme U.-Becker F.* Allgemeines Lexicon der Bildenden Kunstler von der Antike dis zur Gegewart. Im 37 B. / Thieme U.-Becker F. — Leipzig : Seemann, 1907—1926. — B. II. — S. 580—581; B. XII. — S. 296; B. XIX. — S. 312—313; B. XXVI. — S. 581.
20. Изгнание торгующих из храма. Важнейшая седьмица в годовом круге // Византийская изобразительная традиция и иконография — URL : http://byzantion.ru/forums.php?forum=15.
21. Cleansing the Temple — URL : http://jesus-story.net/cleansing.html.
22. Theatrum Biblicum: Библия Пискатора (Старий и Новый Завет) 1674. — URL : http://nnm.me/blogs/gsv72/bibliya_licevaya_nikolayaioanna_piskatora_1/.

Maryana Levytska

ON CLEANSING OF THE TEMPLE EVANGELICAL THEME IN WESTERN EUROPEAN AND UKRAINIAN BAROQUE PAINTING: SOME ICONOGRAPHIC PARALLELS

The article has brought recent results of analytic studies as for iconography of Cleansing of the Temple evangelical theme treated in Ukrainian religious art of XVIII c. In the course of the research-work have been generalized native theological bases of the mentioned iconographic subject and its development in European Christian art. Compositional structures of various paintings, frescoes and icons by Ukrainian and European artists have been put under comparative consideration.

Keywords: temple, Christ, apostles, theological context, iconographic peculiarities.

Марьяна Левицка

СЮЖЕТ «ХРИСТОС ИЗГОНЯЕТ ТОРГОВЦЕВ ИЗ ХРАМА» В ИСКУССТВЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО И УКРАИНСКОГО БАРОККО: ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ

В статье анализируются примеры изображения сюжета «Изгнание торговцев из храма» в украинском искусстве XVIII века. Автор обобщает богословские основы иконографии этого сюжета, его развитие в христианском искусстве Европы, сравнивает композиционную структуру произведений разных авторов.

Ключевые слова: храм, Христос, апостолы, богословский контекст, иконографические особенности.

Георгій КОВАЛЕНКО

КИЇВСЬКИЙ ПЕР ГЮНТ

Статтю присвячено аналізу життя і творчості маловідомого норвезького художника Крістіана Крона, доля якого пов'язана з Києвом. У статті простежено джерела і шляхи формування індивідуальної позиції живописця у мистецтві модернізму, охарактеризовано його поліфонічний художній досвід, який проявився в малярстві, ескізах театральних декорацій, критичних міркуваннях. Значну увагу звернено на роль мистецького середовища, окремих персоналій та загальної атмосфери експерименту у встановленні системи естетичних координат митця. Простежено тісні творчі контакти з такими визначальними майстрами епохи, як: Анрі Матіс, Олександра Екстер, Олександр Богомазов.

Ключові слова: К. Крон, творча доля, київський період, модернізм, пейзаж, портрет, сценографія.

Кристиан Крон — это имя сегодня мало кто знает. В России оно не звучало почти сто лет. Да и в начале прошлого века возникало не часто: разве что упоминалось в ряду других имен — в каталогах, в обзорах выставок; произведения художника практически не публиковались. В мемуарах и дневниках современников — никаких упоминаний.

Складывается впечатление, что в художественную жизнь России Крон вошел как-то незаметно, вполне естественно, без каких-либо сложностей, не вызвав к себе ни особого интереса, ни особого неприятия. Точно присутствовал в ней всегда и был неотъемлемой ее частью.

Современники, кажется, не обратили внимания даже на то обстоятельство, что Крон — норвежец, вспоминали об этом лишь тогда, когда в его живописи открыто звучали скандинавские мотивы. Впрочем, оценить, насколько Крон художник именно норвежский и как его искусство соотносится с искусством норвежской школы, тоже никто не мог. Норвежскую живопись начала века в России просто не знали, не видели. Хотя к концу 1900-х годов о ней вполне можно было говорить как о явлении, ясно обозначившем свои ориентиры, убежденно определившем свои пластические пристрастия. Собственно говоря, именно в те годы и формировалась новая норвежская живопись, обретал свои контуры норвежский модернизм. Достаточно назвать имена Жана Хейберга, Людвига Карстена, Пера Крога, Акселя Револда, Хенрика Серенсена, Рудольфа Тугессена…

В этом же ряду — и Кристиан Крон. Только его путь к новой живописи оказался не совсем таким, как у его ровесников и собратьев, вернее, совсем не таким. О нем следует напомнить.

Кристиан Корнелиус Крон родился 13 июня 1882 года в Бергене в семье потомственных моряков: и отец, и дед — морские капитаны. Но родителей своих Крон практически не знал. В 1884 году они эмигрировали в Америку, оставив сына Альфреду Северину Крону, младшему брату отца. Увидеться с родителями Кристиану больше не доведется никогда.

После нескольких лет занятий в классической гимназии Кристиан в 1898 году поступает в Художественно-промышленное училище на курс к знаменитому художнику Вильгельму Крогу (1829—1913), но в отношениях учителя и ученика что-то не сложилось, и Крон переходит в класс модного в то время живописца Енса Вальдемара Ванга (1859—1926).

Преподавание в училище Ванг совмещал со службой в Национальом театре в Кристиании (Осло), где занимал пост главного художника. Своих учеников он с первого дня привлекал к работе в театре: им приходилось расписывать по его эскизам декорации, строить станки, придумывать реквизит. Кристиан дневал и ночевал за кулисами и в цехах. Театр тогда вошел в его жизнь навсегда. Правда, ни одну из своих театральных идей Крону осуществить не доведется, но они время от времени будут преследовать его своей конкретностью, завораживать своей настойчивостью.

Но об этом дальше. Сейчас отметим лишь то, что в книге воспоминаний театр, как таинственный и волшебный мир, возникает у Крона часто совершенно неожиданно, в связи с сюжетами, никак не связанными ни со сценой, ни со зданием театра — в описаниях комнат, где в разных городах мира жил художник, в рассказах о пейзажах той или иной страны, наконец, во многих рисунках, выполненных как эскизы театральных костюмов.

В театре Крону хотелось познать все — все манеры и все стили. Ощутив в какой-то момент, что ему понятны реалистически-натуралистические принципы декораций Ванга, Кристиан переходит в класс Рудольфа Николаи Крога (1877—1928) — мастера условно-символистской сценографии.

24 марта 1902 года Крон получает свидетельство об окончании училища. Но, надо сказать, он вовсе не считал свое образование завершенным. Кстати, так не считали и многие его соученики и отправлялись в Париж; вскоре там в Академии Коларосси обоснуется целая группа норвежцев.

Трудно сказать почему, но Крон принимает другое решение: два года он проведет в Финляндии. И здесь снова поступит в художественную школу в Хельсинки на курс к Альберту Гебхарду (1869—1937).

Знакомство с Гебхардом многое определило в судьбе Крона. Именно в хельсинской школе у художника возник интерес к русскому искусству, раньше он о нем не знал ничего. Гебхард же часто ездил в столицу (Финляндия тогда входила в состав Российской Империи), участвовал во многих выставках, был знаком с Репиным. И был уверен: учиться следует только в санкт-петербургской Академии художеств.

В Хельсинки Крон одновременно с занятиями в художественной школе работает рисовальщиком в скульптурной мастерской. В это время в Санкт-Петербурге начинают строить шведскую церковь, Кристиана отправляют работать на строительство камнерезом. Поселившись на Васильевском острове (там традиционно жили многие финны и шведы), он записывается вольнослушателем в Академию художеств, в класс Я.С. Гольдблата; сразу же с письмом от Гебхарда приходит и в мастерскую преподававшего в Академии И.Е. Репина, станет регулярно посещать ее по вечерам.

В Академии Крону удалось быстро продвинуться в работе с обнаженной натурой, добиться успехов в рисунке, почувствовать себя уверенно в живописи. Но учился Крон всего четыре месяца. «Академию [...] закрыли из-за революции. В один прекрасный день перед каждой из ее дверей встали казаки с саблями наголо. Дело в том, что художники пообещали народу проводить собрания в Академии. И тогда я оказался в числе нищих русских студентов» [39, с. 48].

Нужно было что-то решать. В Петербурге Кристиан стал чувствовать себя неуютно, близких знакомых за четыре месяца не появилось, включиться в художественную жизнь города он не решался. Возвращаться в Осло не имело смысла: все его единомышленники уже в Париже. И снова Кристиан поступает не так, как все. В феврале 1906 года он приезжает в Мюнхен. И здесь пытается осуществить свою давнюю мечту: стать театральным художником. Но театральная ситуация Мюнхена оказалась совсем не такой, какой представлял ее себе Кристиан. В сценографии уверенно и, казалось, надолго утвердил себя югендстиль, объемно-архитектурным идеям Крона в нем не было места.

Летом 1906 года Кристиан пишет письма родственникам и знакомым в Осло с просьбой помочь в получении стипендии — уже, конечно, в Париже. Судя по тому, что в октябре Крон сообщает свой адрес (Париж, рю Сен-Жак, 73), стипендию он получил.

Казалось бы, путь предначертан: Академия Коларосси[1]. Там много знакомых, целая группа норвеж-

[1] Академия Коларосси — художественная школа (студия) в Париже, основанная итальянским скульптором Филиппом Коларосси в 1880-е гг., в ней преподавали Ж.-Э. Бланш, Р.К. Пине, Ж. Симон и др. «В этой студии за небольшую плату можно было рисовать обнаженную модель, студия славилась постановкой рисования набросков» [9].

ских студентов, да и среди преподавателей — норвежец Кристиан Крог.

Трудно сказать почему, но Крон не торопится обосноваться ни в одной из парижских школ (академий). В самом начале своего пребывания в Париже он решительно отвергает Академию Коларосси, хотя все о ней знал, все видел, со многими там был просто дружен. Первые месяцы он просто старается вникнуть в художественную жизнь Парижа и, кажется, даже противится увлечению своих соотечественников Матиссом: в Академии Коларосси он был всеобщим кумиром. К Матиссу Крон придет и придет надолго, но только тогда, когда ощутит его своим, поймет естественную и неизбежную логику его открытий. Впрочем, так было с Кроном всегда, ко всему он должен был придти сам, через свою и только свою живопись.

Сложно сказать, насколько регулярными и основательными были занятия

Крона в Академии Коларосси (он все-таки со временем стал посещать ее), но сохранилось аттестационное свидетельство от 4 апреля 1907 года, подписанное Кристианом Крогом: «Господин Крон, обучаясь этой зимой в Париже декоративно-живописному мастерству, с большим рвением и полной серьезностью относился к занятиям. Я нахожу, что он вне всякого сомнения обладает незаурядными способностями» [38, с. 20].

Академия Коларосси была не единственной, куда в конце концов поступил Крон. Он посещал занятия и в Академии Гранд Шомьер. Свое название академия получила от улицы, на которой находилась — rue de la Grand Chaumiere, 14. Деятельность Академии Гранд Шомьер «подпитывалась красочным рынком моделей, аналогичным существовавшему с середины XIX века вокруг фонтана на площади Пигаль. Рынок действовал по понедельникам на углу улицы Гранд Шомьер и Бульвара Монпарнас или, зимой, перед входом в Академию «Гранд-Шомьер». Художники являлись сюда и выбирали: если им кто-то подходил, они просили натурщика зайти в одну из пустых комнат Академии, чтобы рассмотреть его в обнаженном виде. Договаривались из расчета пять франков за трехчасовый сеанс» [16, с. 91]. Многие из натурщиков постоянно работали в Академии Гранд Шомьер. И что было тогда абсолютным новшеством и только в Гранд Шомьер — это модели: мулатки, негритянки, креолки. Они и привлекали сюда художников — и многих известных, Матисса, в частности, и только недавно оказавшихся в Париже, таких, как Крон.

Заниматься здесь можно было по-разному. Одни записывались на целый семестр, регулярно посещая уроки того или иного мастера. Другие просто «платили при входе пятьдесят сантимов, выбирали себе место и могли делать наброски с модели, которая меняла позу раза четыре, от пяти до семи вечера. Натура стояла на высоком помосте у стены, посредине. От нее расходились амфитеатром табуретки с плетеными сиденьями разной высоты» [34, с. 69].

Академию Гранд Шомьер Крон посещал именно так: отдельные сеансы, но посещал всегда, как только выпадала свободная минута. На таких сеансах он встречал многих знакомых — и норвежцев, и русских, равно как и французов, среди них, к слову, был и еще мало кому известный Фернан Леже.

На одном из сеансов Крон познакомился с Юлией де Хольмберг, приехавшей в Париж из Курска. Была она наполовину шведка (по отцу), наполовину русская. С Кроном, почти не знавшим тогда французский, да и по-русски запомнившим всего лишь несколько фраз, она говорила по-шведски, и это сразу сняло множество проблем.

После одного из сеансов Юлия пригласила Кристиана в гости к Елизавете Сергеевне Кругликовой, жила она в двух шагах от Академии Гранд Шомьер.

Кругликова, обосновавшаяся в Париже еще в 1895 году, в это время очень известный в Париже художник, член французского Общества оригинальной гравюры в красках, постоянный участник Салона независимых, Национального и Осеннего салонов. У нее уже было несколько персональных выставок, многие парижане и русские считали ее своим учителем, вскоре она начнет вести курс в Академии «La Palette».

О мастерской Кругликовой на улице Буассонад, 17 следует сказать особо.

В те годы «все русские, приехавшие в Париж, стремились побывать у Елизаветы Сергеевны. Все знали, как она встречала каждого с лаской и вниманием и по мере сил помогала приезжему ориентироваться: найти себя, свое место в этом кипящем жизнью городе. Кого, кого у нее не было! Молодые художники и художницы, поэты, писатели, артисты. У нее можно было встретить: Максима Ковалевского, Минского, Боборыкина, Г. Плеханова, Кропоткина с дочерью Шурой, Вячеслава Иванова, Брюсова,

Волошина, Чулкова. Часто выступал Бальмонт. Поэты, представители символизма, читали там свои цветистые стихи» [25, с. 83—84]. Кстати, для литераторов, впервые попадавших в Париж, «был проторенный путь: сначала на поклон к Бальмонту, затем к Елизавете Сергеевне Кругликовой» [32, с. 220].

Проторенным был этот путь и для любого русского художника. И на самом деле, «стоит русскому юноше явиться на rue Boissonade, как через полчаса беседы с хозяйкой дома Париж становится уже для него менее жутким и чужим, как уже он получает возможность «более интимно» разбираться в его пестром многообразии, как уже он знает и где ему жить, и где работать, и у кого учиться.

При этом советы Елизаветы Сергеевны тем более ценны, что, в сущности, она не принадлежит ни к единому из толков художественного Вавилона и в то же время интересуется в одинаковой степени всем, что есть в нем живого. Зато страстно ненавидит она всей душой (душой по-русски свободного человека и по-парижски независимого «рапэна» («вольного» художника. — *Г. К.*), всякий штамп, рутину, le poncif, le pompier (шаблон, банальность. — *Г. К.*).

Сама Елизавета Сергеевна очень своеобразный художник и очень парижский художник. Она той же семьи, как Стейнлен, Валлотон, Раффаэлли и другие «певцы парижской улицы» [6, с. 13—14].

В мастерской Кругликовой, — а Кристиан и Юлия стали бывать в ней очень часто, на всех вечерах, лекциях, маскарадах, — довелось сыграть в судьбе молодых художников едва ли не решающую роль. Завязанные здесь знакомства решительным образом повлияли на их художественные вкусы, творческие увлечения, более того — на обретение собственного «я», на осознание себя в искусстве.

Именно на рю Буассонад, 17 Крон познакомился с Сергеем Ивановичем Щукиным, многие годы потом симпатизировавшем художнику. Кристиана до самого отъезда его из Парижа в Мастерской Кругликовой будут называть «наш юный Пер Гюнт» — так впервые обратился к нему Щукин[2]. И, надо сказать, наблюдение Щукина оказалось проницательным: сюжеты жизни и судьбы ибсеновского героя не раз почти зеркально будут отражаться в биографии Крона. Но до всего этого еще далеко, пока что Щукин ведет с Кристианом долгие беседы о Матиссе, в его живопись он просто влюблен и уверен: рано или поздно его юный друг разделит его увлеченность.

В результате таких бесед Кристиан действительно расстается со своим предубеждениям и даже успеет посетить несколько уроков Матисса.

В мастерской Кругликовой состоялось еще одно знакомство супругов Крон (в рождественские дни 1907 года Кристиан и Юлия обвенчались), определившее их судьбу и жизнь на ближайшие десять лет. Это знакомство с Александрой Экстер.

Экстер дружила с Елизаветой Сергеевной, в Париже чувствовала себя уверенно, жила здесь подолгу, хотя всегда подчеркивала, что она киевлянка.

Киев Экстер очень любила и совершенно не сомневалась: этот город просто создан быть центром современного искусства.

В последнее время Экстер была увлечена идеей выставки в Киеве. Не просто очередного показа картин киевских художников, они происходили там регулярно, а выставки новейших течений, новейших идей. И совсем не хотела ограничивать экспозицию живописью только киевских художников. В своем ходатайстве перед киевским губернатором она так и писала: выставка «картин местных и иностранных художников» [1].

В Париже Экстер ведет переговоры об участии в выставке с Анной Жеребцовой, Соней Делоне, Верой Поповой, Марией Васильевой… Предлагает и Кронам, они еще ни разу нигде не показывали свои работы. Но ни Юлия, ни Кристиан не решились.

Тем не менее постоянные разговоры с Экстер о Киеве, ее восторженные описания древней его архитектуры и пейзажей, удивительного украинского народного искусства все больше и больше овладевали мыслями Кристиана. Кончалась стипендия, о возвращении в Норвегию не могло быть и речи: в Осло он должен вернуться только триумфатором; в том, что рано или поздно такое произойдет — не сомневался. Пергюнтовское начало в нем проявляло себя: «Захочу — так князем стану, / А не то — так и царем».

Осенью 1908 года супруги переезжают в Киев и снимают квартиру в доме № 17 по Терещенковской улице. Хочется верить, адрес Кристиан и Юлия выбрали не случайно. Их дом находился как раз рядом с домами Варвары и Богдана Ханенко (№ 15) и семьи Терещенко (№ 9). И один, и другой дом вош-

[2] Об этом вспоминала Л.В. Шапорина в разговоре с В.П. Купченко. Запись беседы с В.П. Купченко 2 апреля 2002 г., Санкт-Петербург. — Архив автора.

ли в историю искусства: у Ханенко редкостное собрание западной живописи (Рембрандт, Веласкез, Гойя…), у Терещенко — огромная коллекция русских мастеров (Рерих, Нестеров, Серов, десятки произведений Врубеля…).

Помимо всего этого — напротив Киевский университет, совсем рядом Владимирский собор, чуть дальше — древние Софиевсий собор и Михайловский Златоверхий монастырь, растреллиевская Андреевская церковь… Первые впечатления от киевской архитектуры Кристиан сохранит навсегда: «Византийский купол, построенный в форме большой луковицы, демонстрирует стремление человека взлететь в небеса, которые образовали эти золотые своды. Находясь внутри под куполом, и над куполом ощущаешь эту энергию», — написано уже в 1950-е годы, за несколько лет до смерти [37].

Совсем рядом, в десяти минутах ходьбы — Гимназическая улица, единственный киевский адрес, который знал Кристиан. Адрес Александры Экстер.

Киев для Крона, на самом деле, начался с Экстер. Именно она ввела его в круг киевских художников и меценатов, представила редакциям киевских газет и журналов, познакомила с директором Киевского художественно-промышленного музея М.Ф. Биляшевским. Очень многих Кристиан узнал на вернисаже (8 ноября 1908 года) организованной Экстер выставки «Звено»: Ольгу Форш, Евгения Кузьмина, Наталью Давыдову, Евгению Прибыльскую, Давида Бурлюка; здесь же он впервые увидел и Александра Богомазова, с ним они станут друзьями, с ним все киевские дни Крона пройдут в бесконечных дискуссиях о новом искусстве; одним из первых Крон прочтет теоретическую рукопись Богомазова «Живопись и элементы».

Главное же Экстер была уверена: в Киеве Кристиану необходимо утвердить себя как художника, необходимо показать свою живопись — из Парижа ее привезено множество.

В Киеве недавно стал выходить журнал «В мире искусств», он заявлял о себе как о преемнике недавно закрывшегося «Мира искусства». Такую преемственность журнал неоднократно акцентировал: в нем публиковались произведения А. Бенуа, Л. Бакста, К. Сомова, Н. Рериха, обложки нескольких номеров выполнил М. Добужинский.

Таким образом, журнал сразу же заявил о себе как об органе, програмно ориентированном совсем не только на проблемы и события киевской художественной жизни — они, понятно, присутствовали в журнале, но далеко не всегда и не все, а лишь те, что в какой-то мере могли быть соотнесены с проблемами и явлениями «новейших течений».

Помимо издательской деятельности журнал устраивал регулярные выставки. Они так и назывались: «Выставки картин журнала «В мире искусств». Как правило, выставки проходили не только в Киеве, но и в Харькове, и в Одессе.

Экстер, много сотрудничавшая с журналом и отчасти финансировавшая его, знакомит Кристиана с главным редактором А. Филипповым[3]. В готовящуюся экспозицию он включает его живописные работы . VIII-ая выставка должна была открыться в Киеве в декабре 1909 года, потом, как всегда, ее перенесут в Харьков и Одессу — уже в 1910 году. Был издан каталог [2]. В нем значатся семь работ Крона: одни только норвежские пейзажи[4].

Но все произошло иначе. «VIII-ю выставку картин журнала «В мире искусств» Филиппов открывает 20 декабря 1909 года сначала в Одессе [26], в Киеве вернисаж состоится только 13 апреля 1910 года [12].

Более того: Филиппов вопреки своему первоначальному замыслу включает в экспозицию не семь работ Крона, а — сорок (!) и отводит художнику отдельный зал. Крон приезжает на открытие выставки [12].

Филиппов рассчитал свой ход. Он проницательно ощутил особенности искусства художника, увидел, если так можно сказать, «французские» истоки его живописи, более важные, чем все скандинавские ассоциации. И понял, что в эти дни в Одессе, как никогда, рассмотреть эти истоки не составит труда.

Дело в том, что в начале декабря именно в Одессе открылся Салон Владимира Издебского — «Интернациональная выставка картин, скульптуры, гравюры и рисунков 1909—1910». На Салоне представлен обширный французский отдел: Пьер Боннар, Жорж Брак, Эдуард Вюйар, Шарль Герен, Альбер Глез, Морис Дени, Кес Ван Донген, Жорж Дюфре-

[3] Филиппов Александр Николаевич (1882—1942) — Редактор киевского журнала «В мире искусств», сотрудничавший с писателями модернистского толка, много публиковавшийся в киевских газетах, в журнале «Весы».

[4] Х. Крон 143. Белые ночи в Норвегии, 144. Утро в Норвегии, 145. В горах Норвегии, 146. Норвежский ползучий туман, 147. Глетчер в Норвегии, 148. Воспоминание о Норвегии, 149. Норвежская ночь.

нуа, Анри Матисс, Жан Метценже, Поль Синьяк, Морис Вламинк, Оттон Фриез и др. В сущности, все, рядом и одновременно с кем формировалась искусство Крона.

Филиппов был уверен: Крон — единственный из художников в Киеве (за исключением, понятно, Экстер — но здесь совсем другой случай), наделенный европейской культурой живописи и в этом можно убедиться именно сейчас, в Одессе. Кстати, все это понял и Владимир Издебский, предложивший Крону участвовать в его Салоне на выставках в Киеве, Санкт-Петербурге и Риге[5].

Критика к живописи Крона отнеслась крайне доброжелательно, о ней упоминали во всех обзорах, все понимали: устроители ее особо выделяют — из трехсот выставленных произведений сорок — это работы Крона. Правда, в первую очередь все писали о норвежских мотивах: «Продуктивность художника Крона огромна. По выставленным сорока картинам легко можно проследить за развитием его творчества и его художественных исканий. В нем есть искра Божия.

Из его работ особенно выделяются норвежские пейзажи. Здесь он чувствует свою родину и виртуозно передает разнообразнейшие мотивы из природы Норвегии» [33].

Одесской выставкой и реакцией на нее Кристиан был очень вдохновлен. Первый киевский год оказался счастливым: его признали, полюбили, у него появились друзья. И не только среди художников.

Он часто посещает киевские театры. Мысли о своем нереализованном призвании театрального художника возвращаются к нему вновь и вновь. Особенно — в период его увлечения Лидией Рындиной, актрисой театра «Соловцов»[6]. В ней он видел идеальную Офелию. И для нее придумал сценографическое решение «Гамлета». Об этом решении Рындина вспоминала многие годы, была уверена в его уникальности и утверждала, что за всю свою жизнь ничего даже приблизительно подобного на сцене не видела.

Эльсинор представлялся Крону совсем не в Дании, а где-то, где уже нет ничего живого, среди льдов и снежных метелей. Шекспировские герои выброшены к самому пределу, отсюда один шаг до вечного безмолвия. Этот предел ощущается всеми очень явственно, неотвратимость его пронизывает мысли и чувства каждого.

Крон хотел разместить на подмостках систему огромных, во всю высоту сцены ледяных глыб. Отсечены возможности каких-либо ассоциаций, малейших намеков на что-либо конкретное, знакомое. Все время должна меняться композиция глыб, чтобы рождалось ощущение бесконечного непреодолимого лабиринта — отсюда нет и не может быть никакого выхода. В этом лабиринте то и дело возникали снежные бури, они сбивали с ног, в буквальном смысле сметали героев. Каждый эпизод завершался таким снежным вихрем, в нем терялись, исчезали все. Вихрь успокаивался — начинался следующий эпизод.

В «Гамлете» Крон придумал все от начала до конца. Так Призрак возникал в Северном сиянии, причем возникал не только в начальной сцене, а очень часто, в ключевые моменты трагедии.

Все, кому по сюжету довелось погибнуть, как бы вмерзали в ледяные глыбы и время от времени при движении композиции появлялись на сцене — уже замурованные в ледяную массу.

Все костюмы, все одежды предполагались белыми — из белого меха, из белой кожи. И еще много другого[7].

И Крон, и Рындина вели долгие переговоры с театром «Соловцов», с И. Дуван-Торцовым[8] — он

[5] Салон В. Издебского проходил в Киеве с 13 февраля по 14 марта 1910 года (К. Крон, № 260. Панно, № 261. Софиевский собор, № 262. Дама в черном); в Санкт-Петербурге — с 19 апреля по 25 мая (К. Крон, № 220 ***, № 221 ***, № 222 ***); в Риге — с 12 июня по 7 июля (К. Крон, № 220 ***, № 221 ***, № 222 ***).

[6] Рындина Лидия Дмитриевна (1883—1964) — драматическая актриса, писательница, переводчик. Дебютировала в Киеве в театре Синельникова, играла в театре Корша в Москве, работала в театре Незлобина. Играла в фильмах И. Ханжонкова. В 1919 году эмигрировала, играла в берлинском театре «Синяя птица». В Париже работала в театре Н. Евреинова. Состояла членом Союза русских писателей и журналистов в Париже. Писала романы, рассказы, воспоминания.

[7] Запись беседы с В.И. Лурье. Берлин, 21 апреля 1992 года. — Архив автора.
Лурье Вера Иосифовна (1901—1995) — поэтесса, литературный критик, мемуаристка. В 1921 году эмигрировала в Берлин. Близкий друг Л.Д. Рындиной, автор рецензий на ее литературные произведения.

[8] Дуван-Торцов Исаак Эзрович (1873—1939) — актер, режиссер, антрепренер. После 1917 года эмигрировал в Болгарию. С 1921 года в Берлине, актер и режиссер театра «Синяя птица». С 1925 года жил в Париже.

должен был быть и режиссером, и играть Гамлета, идея вначале его очень увлекла, но в конце концов он отказался от постановки.

Лето 1910 года Крон целиком посвятил «Гамлету»: десятки рисунков, набросков, эскизы костюмов, бесконечные разговоры с Рындиной; в это время он почти не писал этюды, забросил пейзажи.

После успеха в Одессе отчетливым стало осознание необходимости собственной персональной выставки. Выставки по-своему итоговой, где было бы все: Париж, Норвегия, Киев. Причем, Крон не хотел устраивать ее ни в каком выставочном зале Киева, только в музее — в «Киевском художественно-промышленном и научном музее Императора Николая Александровича». Такое упрямое желание ничем другим не объяснить, лишь все тем же пергюнтовским началом в Кристиане: «Я же / Хочу «самим собою» быть en bloc, / Хочу быть Гюнтом первым и последним, / Да, сэром Гюнтом с головы до пят!».

Надо сказать, этот сравнительно недавно (30 декабря 1904 года) открывшийся музей обладал серьезными археологическими и этнографическими собраниями, что же касается изобразительного искусства, его в музее было мало. Живописные выставки устраивались редко. Собственно говоря, их было всего три: живопись и графика Тараса Шевченко, ретроспектива украинских художников, в 1910 году состоялась большая выставка М. Врубеля.

Директор Н.Ф. Биляшевский[9] к подобного рода выставкам относился крайне осторожно, считал, что в музее могут быть показаны произведения только абсолютно бесспорные. И то, что он предоставил залы Крону, — свидетельство серьезного признания художника.

1 ноября 1911 года открылась «Выставка картин Кристиана и Юлии Крон в киевском городском музее» [13]. Кристиан выставил 102 работы (№№ по каталогу 1—102), Юлия — 18 (№№ по каталогу 103—120).

В каталоге нигде не указано, что Кристиан и Юлия — норвежцы. Конечно, в Киеве их давно уже считали своими, но и не только поэтому. Внимательному взгляду все же не составляло труда понять национальность художников. На первой обложке Кристиан разместил линогравюру с изображением белого медведя. Дело в том, что белый медведь — монбьерн —животное в норвежском фольклоре сакральное. Он может принимать человеческий облик, и человек в силу разных событий и обстоятельств становится медведем.

Многих критиков выставка повергла в растерянность. Нет, никаких упреков в отсутствии или несовершенстве мастерства, в поверхностности технических приемов. Наоборот, все отмечали и пластическую культуру, и редкостное техническое мастерство, и естественную и столь нечасто присутствовашую в киевской живописи тех лет включенность в картину европейских исканий. Смущало другое: художник все время как будто играет со зрителем, сбивает его с определенности выводов, не позволяет отчетливо рассмотреть себя, то и дело меняет маски.

Его «картины и этюды полны тех внешних наслоений, которыми полны художественные школы запада. Молодого живописца захватили разнообразные течения современного рассадника искусства — Парижа [...]. Как губка он впитывает результат создавшихся исканий, иногда будто преднамеренно, с расчетом, иногда свободно. Есть вкус, есть чутье к художественному, но в целом ряде вещей не находится пока вполне оригинальной, захватывающей, глубокой или необычайно нарядной даже по задачам живописи. Искание Крона вне себя, увлечение направлениями и составляют его сущность» [7].

«Лица художника искал я на выставке Христиана Крона и, признаться, неоднократно задавал себе вопрос — да есть ли у этого художника свое неповторимое, постоянное, неизменное истинное лицо?

И много раз отвечал себе: как будто такого лица и нет» [27]. «... поражает то, что каждая картина совсем не похожа на другую, и если бы их расположить по манере письма, то трудно было бы сказать, что это работы одного мастера» [3, с. 573].

Такого рода пассажи присутствуют во многих обзорах критиков. Сегодня их аргументы выглядят ча-

Ставил спектакли в Русском театре. Играл в Пражской группе МХТ.

[9] Биляшевский Николай Федотович (1867—1926) — украинский археолог, этнограф, искусствовед, академик АН Украины. Один из основателей Киевского городского музея (ныне — Национальный Музей Украины). Автор многих фундаментальных трудов по археологии и истории украинского искусства. Особое внимание уделял исследованию живописного и графического искусства Т. Шевченко.

сто наивными и не всегда профессионально обоснованными, порой совсем не убеждают в достаточной осведомленности их авторов. Но нельзя не сказать, что Крон действительно сделал все, чтобы такие высказывания появились.

Безусловно, художник оказался перед проблемой, что показывать и как. Зная работоспособность Крона, сто двадцать произведений он мог бы отобрать из любого своего периода. Конечно, с одной стороны, все ждали его киевскую живопись — ее за два года было достаточно. С другой стороны, Крон вполне мог бы «поиграть» своим норвежским происхождением, своими норвежскими мотивами — их он писал всегда и в Париже, и в Киеве.

Можно было бы избрать другой принцип — жанровый. Он как-то напрашивался сам собой: в Киеве Крона знали главным образом как пейзажиста. Но Крон сделал все по-другому. Представил все периоды и все жанры. Никакие из них не акцентировал, не выделил специально — даже в развеске.

Что касается украинских, киевских мотивов и тем, — то о них, понятно, писали в первую очередь. Прежде всего отмечали некую непривычность подхода, вернее, непривычность видения. И особенно — в пейзажах.

Дело в том, что в украинской живописи годами складывался определенный стереотип пейзажа. Эстетизировался тихий и нежный лиризм природного мотива, его печаль, грусть. И особая напевность. Нельзя забывать и о том, что украинская пейзажная живопись самым непосредственным образом всегда была связана с песенным фольклором, во многом вторила ему.

Все другое у Крона: «...количество сюжетов пейзажей Киева и его окраин — весьма значительно. Написаны они в разных подходах, в разных манерах и выставлены не плохо, но все-таки в них чего-то нет... Чего же именно? — скажем — души! Нежные тона, прекрасная гамма красок эффектностью своей приковывают взгляд, но всматриваешься и не ощущаешь глубины, нет в них настроения. Там, где есть настроение, это в норвежских этюдах, но его совсем нет в украинских пейзажах» [3, с. 574].

Крона, думается, никак не занимала проблема причастности его произведений к украинской пейзажной живописи — ее он, в общем-то, не знал и знать не мог. Но его пленерные наблюдения неотделимы от его ощущения мира украинского искусства в целом — византийской архитектуры и архитектуры барокко, мозаик и фресок, икон, творчества народных мастеров.

Его «Софиевский собор» (№ 42 по каталогу), а это один из самых популярных сюжетов киевских живописцев, сразу обращал на себя внимание незнакомой резкостью видения, своей оптикой, позволявшей увидеть все точно впервые. Все похоже на внезапную вспышку: золото куполов и ясная синь зимнего неба. Никакой патины времени, никаких следов столетий. Так, действительно, было в украинских крестьянских иконах — такое же сияние золотого на синем. Хотя вряд ли Крон достаточно много их видел или, тем более, внимательно их изучал.

Отчетливой ясности форм «Софиевского собора» контрастно решение двух других холстов: «На откосе Царского сада» и «Из Царского сада» (№ № по каталогу 49 и 56). Здесь сознательное обобщение форм, опрощение даже, часто настолько сильное, что формы совсем почти не читаются. Читаются звучные декоративные пятна.

На выставке не раз возникало ощущение, что висящие рядом пейзажи или натюрморты написаны разными авторами. Только что вам показалось, что художник в упомянутых киевских пейзажах придерживается системы бретонского Гогена, как рядом он уже совсем другой, и ассоциации с Синьяком явны и настойчивы: это в «В старом Бергене» и в «По пути к северу» (№ № по каталогу 9 и 15). Светло-серая гамма красок с преобладанием голубых, ощущение света, пронизывающего завесы тумана — так, на самом деле, было у раннего Синьяка.

Несомненно Крон хорошо знал Ван Донгена, и не просто знал, но чувствовал его живописную стихию, постиг ее во всех тонкостях: «Натурщица» (№ по каталогу 60).

«Действительно, — замечал критик, — если подойти к работам Крона со стороны одной лишь техники, мы натолкнемся на целый ряд вполне определенных влияний, исходящих, главным образом, от представителей левого крыла западноевропейского искусства» [17].

Но примечательно: Крон нисколько не намерен был эти влияния скрывать, демонстративно на них настаивал. Точно уверенно знал: в системах избранных им мастеров таится множество еще не раскрытых возможностей, не осознанных еще никем перспектив.

Обращаясь к тем же Гогену, Синьяку, Дерену, Марке, писавшим в основном южные пейзажные мотивы, Крон переносит их открытия совсем иную ландшафтную ситуацию — в свою Норвегию, где все другое: свет, цвет, природные и урбанистические формы.

В убедительности его экспериментов не сомневался никто. «В этой чуткости (к открытиям других. — *Г. К.*), в этом жадном уловлении новых лучей, откуда бы они не шли, — также индивидуальность, также истинное лицо художника [...]. Но все же — спросите вы — где же свое, истинное у Крона?

Я вам отвечу на это: отойдите от выставки — и вы вспомните Христианию, странные северные воды, чутко спящие баржи, щемящую тоску холодного фиорда и особенно запомнится вам Берген, с его красными крышами, отразившими в себе душу севера домиками, суровым северным колоритом, его серым дневным светом и призрачными сумерками [...]. В картинах Крона вы напрасно станете искать мощь, силу, дикую поэзию севера. Этот художник не викинг, а мягкий, задушевный лирик севера...» [27].

Может показаться странным, но Крон никогда не желал расстаться со своими парижскими художественными привязанностями — так было в Киеве и в Москве. Так будет и в Норвегии, куда он окончательно переедет в 1918 году.

Да, он вполне вслед за Пер Гюнтом мог бы повторить: «...многого я не постиг — / И не стыжусь. Ведь столько книг! / Неисчерпаемая бездна! / Я выбрал то, что мне полезно». И тут важно подчеркнуть: тому, что Крон заимствовал из чужих живописных систем он придавал в высшей степени оригинальную и более того — абсолютно личную форму.

В связи с киевской выставкой важно обратить внимание на одно обстоятельство и в связи с ним напомнить: на выставке в Городском музее наряду с работами Кристиана были выставлены 18 полотен Юлии. О них ни в одной рецензии нет ни слова. Это странно, поскольку ее работы были отмечены бесспорной пластической культурой и мастерством: «В ее живописи перед нами предстает редкостная цветовая гармония и лирическое чувство, а также чуть наивное увлечение броскими декоративными элементами» [38, с. 58].

Живопись Юлии ценил и Кристиан, не раз подчеркивал, что «в искусстве Юлии нет эдаких дамских бирюлек, эти картины вполне могли быть написаны мужчиной! Вряд ли во всей Европе сыщется дама, которая писала бы так мощно и так красиво» [38, с. 60].

Во всех интервью Кристиан настойчиво подчеркивал свое восхищение творчеством Юлии, говорил, что многому у нее научился и учится. Но в обычной повседневной жизни брал верх его пергюнтовский эгоизм. С киевскими художниками, как правило, он общался один и предпочитал выслушивать комплименты только в свой адрес. Когда кто-то бывал у него в мастерской, показывал только свои холсты, о живописи Юлии забывал. Так и приучил своих коллег и киевских критиков: на первом плане только он, все остальное лишь дополнение, да, пусть не плохой, удачный даже, но все-таки — фон. Так ведь, в принципе, и произошло на выставке: живописи Юлии было совсем не много.

А бесконечные увлечения Кристиана, его романы с киевскими актрисами, внебрачный сын, которого довелось воспитывать Юлии.

В Норвегии же он бесконечно путешествовал (повторив, к слову, многие маршруты Пер Гюнта: Америка, Марокко...), почти всегда один, отсутствовал иногда месяцами.

Вобщем, Юлии в этой семье была отведена совершенно определенная роль — роль Сольвейг. И она мужественно играла ее всю жизнь.

Выставку 1911 года Крон вскоре полностью показал в Осло (Христиания). И если в Киеве объектом пристального внимания были норвежские работы, именно в них пытались рассмотреть истинное лицо художника, то в Осло наибольший интерес вызвали как раз киевские пейзажи. Они оказались для норвежцев и неожиданными, и непривычными: «Зрителю открывается великолепное зрелище. Индустриализации, нивелирующей все сущее под один безжизненный невыразительный образец, не удалось разрушить поэзию народной жизни и народного искусства. Краски и формы, рожденные в глубинах народного духа, придают искусству черты персональные и индивидуальные и способны создавать свою особенную красоту. Узоры и расцветки ковров, покрывал и прочих изделий народных крестьянских ремесел часто несут в себе чисто восточный колорит» [38, с. 31].

«На противоположной стороне зала размещены картины из России. Тут мы сразу останавливаемся

перед полотном, на котором изображена ярмарка, широкая и полная жизни. В глазах рябит от красок и обилия персонажей: тут кипит жизнь и движение множества людей. Необычность манеры выражается и в колорите — густота синего, пронзительная яркость красного […]. Мы видим симфонию белого, серого и золотого — Киев, Софиевский собор… Нам открываются дворцы и храмы, увенчанные удивительной формы золотыми главами-луковками, на фоне ясного, поразительно синего неба, пронизанного искрами солнца…» [38, с. 31].

Выставка в Осло принесла Крону признание на родине, критика отметила его как одного из лучших молодых художников.

Но в начале 1912 года, после выставок в Киеве и в Осло, после подлинного успеха Кристиан пребывает в странном состоянии, его иначе как кризисом не назовешь. Он вдруг ощутил, что его киевская жизнь исчерпана. Больше здесь рассчитывать не на что. Все отчетливее и отчетливее Кристиан понимал ограниченность киевской художественной ситуации — ему в ней было просто не интересно. В киевских выставках он больше участвовать не станет, исключение сделает только в 1914 году. Но это отдельный случай и отдельное приглашение — от А. Экстер и А. Богомазова. О нем дальше.

Все это вроде бы трудно понять. Казалось бы: Крон в Киеве очень известен, знаменит даже, его имя постоянно называется в связи с чьими-то вернисажами, лекциями, вечерами, какими-то событиями. «Киевская неделя» — журнал «независимой мысли и свободного творчества» — включает его в свою редколлегию, куда, между прочим , входят поэты Бенедикт Лифшиц и Владимир Эльснер, философ Александр Закржевский, искусствовед Евгений Кузьмин, Александра Экстер…[10].

Но в какой-то момент Кристиан понял: в Киеве он навсегда останется художником все-таки маргинальным, все будут объяснять любые его успехи и неудачи, любые повороты его исканий моментами северной ментальности и парижских влияний. Он хотел другого: понимания того, что в природе его живописи все неразрывно, все едино, одно не существует без другого. Ну, и, плюс ко всему, Кристиан совсем не видел себя вне контекста авангардного искусства. Этим, собственно, и объясняется его участие в выставке «Кольцо» [11] — последнее после трехлетнего перерыва его выступление в Киеве.

Инициаторы открывшейся 23 февраля 1914 года выставки — А. Экстер и А. Богомазов. В Киеве они были, пожалуй, самыми близкими Крону людьми, их мнению он безоговорочно доверял.

«Левое» крыло местного искусства, — писал в «Аполлоне» Евгений Кузьмин, — в этом году выступило самостоятельной выставкой «Кольца», выпустившей и своего рода манифест[12], в котором просто, со вкусом, без всяких выкриков, были изложены основные догматы выставлявших: линия ради линии, краски ради красок, «красота не в видимом, а в ощущаемом, переживаемом». Открывшись на пороге весны, эта молодая (половина участников еще ученики) выставка производила, пожалуй, и наиболее живое, весеннее впечатление.

Новизна, даже увлечение модными течениями, до футуризма и лучизма включительно, почти нигде не впадали в грубость. В этих, порою несколько наивных красочных парадоксах всегда чувствовалось искреннее, правдивое искание» [18].

Выставка произвела впечатление и на Николая Кульбина, специально приехавшего в Киев: «Уже при первом взгляде — непривычное общее впечатление цельности и душевного уюта. Направление — современное. Невольно ждешь снобизма, крикливости и претензиозности. Их нет. Умелая развеска картин и выдержанность общего художественного уклада устранили то, что называется «эпате» (epater les bourgeois). Между тем налицо и парадоксальность современной живописи, и яркость эффектов» [19, с. 6].

Из шести выставленных Кроном картин не было ни одной, подчеркнем это, каким-либо образом связанной с Норвегией. Не было и никакой реакции на них критики. Н. Кульбин только вскользь заметил: «Приятно встретить на выставке «Кольца» симпатичного ветерана, скандинава, ставшего киевлянином, Христиана Крона» [19, с. 6]. Больше нигде ничего.

[10] Участвует в редакции «Киевской недели». См. : «Киевская неделя». — 1912. — № 2 (оборот обложки).

[11] Каталог выставки «Кольцо». — Киев, 1914. Христиан Крон: № 158 Улица, № 159 Этюд, № 160, за чтением, № 161 Солнце, № 162 Аллея, № 163 Nature morte.

[12] Предисловие к каталогу выставка «Кольцо». Автор предисловия — А. Богомазов.

Обращает на себя внимание и то, что киевский журнал «Музы», уделивший (в № 5 за 1914 год) выставке довольно много страниц — две статьи (одна — Н. Кульбина, другая — Н. Форегтера) и опубликовавший несколько репродукций экспонировавшихся там произведений, не поместил ни одного изображения работ Крона.

Правда, словно спохватившись, буквально через номер (№ 7) журнал публикует большое количество произведений художника и его портрет работы в то время достаточно успешного киевского театрального художника Я. Ярутского-Яруги [24, с. 6]. Но ни одно из этих произведений не было показано на «Кольце» — это во-первых, во вторых же — все они только на скандинавские сюжеты.

Что все это значило, — можно строить только предположения. Наиболее вероятное, по-видимому, такое: смысловым центром экспозиции были работы Экстер и Богомазова. Они определяли идею выставки и ее драматургию. Так или иначе, но картины всех остальных участников «Кольца» воспринимались лишь в соотнесении с ними, насколько они близки им и в чем.

Не будет преувеличением сказать: на «Кольце» и Экстер, и Богомазов показали себя блистательными мастерами. Уверенными в выбранном ими пути. Экстер продемонстрировала свой весьма свободный, но тем не менее и весьма убедительный вариант кубизма. В живописи Богомазова (а художник выставил 88 произведений, почти треть из общего числа работ) не менее убедительно утверждали себя футуристические принципы, понятые тоже весьма свободно и несколько окрашенные экспрессионистическими интонациями.

Таким образом, экспозиционная ситуация «Кольца» предстала выразительно поляризованной: к линии Экстер-Богомазов примыкали полотна Екатерины Васильевой, Ванды Монастырской-Богомазовой, Исаака Рабиновича, Сарры Шор, Ниссона Шифрина… Эта линия оказалась очень четкой и ясной по своей направленности и устремлениям.

Абсолютно иной была линия другая: Михаил Денисов, Евгений Конопацкий, Константин Мальцев, Иван Удод… Она варьировала мотивы и темы модерна — в Киеве с ним долго не желали расстаться.

Работы Крона существовали вне этих линий. Со второй, разумеется, у них не могло быть ничего общего. Что же касается первой, то художнику, кажется, необходимо было сделать один шаг, чтобы включиться в нее или хотя бы приблизиться к ней. Это шаг по направлению к кубизму. Его он не сделает никогда, хотя все в его живописи было к такому шагу готово.

Напомним: «Кольцо» — это февраль 1914-го. Уже почти три года Крон не выставляется в Киеве, уже он дебютировал на «Бубновом валете», в следующем году переедет в Москву. Выставка «Кольца» окончательно убедила его в таком решении. Кристиан понял: в Киеве он всегда будет только «симпатичным ветераном, скандинавом, ставшим киевлянином». Кристиан, с его гордыней и честолюбием, принять это не мог.

Расставание с Киевом было мучительным, длилось почти три года. И Кристиан, и Юлия здесь всё полюбили: улицы и сады, берега Днепра, соборы и церкви… В лирическую мелодию живописи Крона Киев войдет навсегда.

Но решение Кристианом принято, и сопровождал его эффектный жест.

В Москве он станет подписывать свои работы не Христиан, не Кристиан даже, а Ксан или Эксан. Жест абсолютно пергюнтовский — ибсеновский герой точно так в разные моменты называл себя Сэр Петер, Пророк, Петрус Гюнтус Цезарь…

Еще в конце 1911 года Экстер предлагает Крону принять участие во второй выставке «Бубнового валета». Предложение это было крайне заманчивым. По разным причинам. Среди главных — общий контекст будущей выставки, которого Кристиану так не хватало в Киеве. Контекст произведений не только близких по духу русских художников, но, может быть в первую очередь, французских: Альбер Глез, Фернан Леже, Анри Матисс, Отон Фриез, Анри Ле Фоконье.

Выставка открылась 25 января в доме Офицерского общества на Воздвиженке. Крон представил семь работ: пять из них — норвежские пейзажи, один пейзаж киевский и один натюрморт[13]. От Экстер, а она состояла действительным членом Общества «Бубновый валет», Кристиан прекрасно знал, какой задумывалась выставка, какое предполагалось распределение сил и на какую реакцию критики можно было

[13] Каталог Выставки картин Общества художников «Бубновый валет». — М., 1912. Х. Крон: № 101 Nature morte, № 102 Из северной Норвегии, № 103 Вечер на Днепре, № 104 Старый Берген, № 105 Канал в Бергене, № 106 Пристань в Христании, № 107 Мост (Христиания).

рассчитывать. Но дело даже не в критике, а в том, что устроители явно стремились акцентировать кубистические тенденции в русской живописи, показать своеобразие русского понимания французских идей. Присутствие на выставке произведений парижских кубистов этим, собственно говоря, и объяснялось, этот аспект должно было оттенить.

Крона такая ситуация нисколько не смущала. Он знал цену своим работам, был в них совершенно уверен.

Поразительно, но от этой уверенности Крон не откажется никогда. Он всегда будет стоять на своем — независимо от ситуаций, контекста, любых манифестов и программ. На «Бубновом валете» его монолог прозвучал абсолютно отдельно, по-особому, он словно совсем и не желал учитывать общую драматургию выставки, меньше всего нуждавшуюся в таком монологе.

Ведомый только ему одному свойственным чутьем, Крон, по сути, напоминал русской живописи о том, на что она в своем неистовом стремлении к радикальным формам не обратила пристального внимания, что легкомысленно миновала.

Как ни странно, его монолог был услышан, его позиция не осталась незамеченной: «... особенно выдержан и индивидуален киевлянин Христиан Крон. Художник посвятил свой труд преимущественно приморской Норвегии, которая и встает перед зрителем со своим северным небом и характерным бытом океанских рыбаков. Владея такой техникой и вкусом, г. Крон мог бы не без успеха фигурировать и на более серьезных выставках» [22, с. 8].

«Вообще в «Бубновом валете» трудно найти границу, где кончается bluff и начинаются настоящие искренние искания. В значительной степени такая искренность чувствуется у целой группы мало еще известных пейзажистов, как Грищенко, Мильман, Савинков, Федоров и некоторые другие, в работах которых подчас много свежей наблюдательности и синтетического упрощения формы и колорита, столь характерного для новейших течений французской живописи. К этой группе следует причислить еще Христиана Крона, хотя его чисто импрессионистические этюды мало подходят к общему тону выставки» [36, с. 78].

«[Крон. — *Г. К.*] по недоразумению очутившийся на выставке дал дивные импрессионистические этюды Норвегии...» [14, с. 4].

Крон не мог не понимать, что все похвалы в его адрес (даже обоснованные точными и проницательными наблюдениями) продиктованы большей частью необходимостью аргументов против радикальных проявлений живописи художников «Бубнового валета». И это нисколько его не вдохновляло. Со многими членами Общества он дружил, их исканиями интересовался и не намерен был их никак отрицать. Просто был убежден: французская предкубистическая живопись в России не понята до конца, не изучена, не освоена, и выход из нее был совсем не только в кубизм. Нагляднее всего обо всем этом свидетельствуют пейзажи Альбера Марке, Андре Дерена, Жоржа Брака, Альбера Глеза... Они и служили Крону путеводной звездой. За светом ее он следовал везде — во Франции и Норвегии, в Киеве и в Москве.

На первом его «Бубновом валете» преобладали норвежские мотивы, впрочем, они будут преобладать на протяжении всей жизни Крона. И в этом нет ничего странного. «Невольно к этим грустным берегам меня влечет неведомая сила», — знакомые всем пушкинские слова можно поставить эпиграфом ко всей норвежской пейзажной живописи Крона. Иначе просто не скажешь, иначе не объяснишь, почему из года в год Крон возвращается к таким совсем не эффектным, вроде бы ничем не примечательным и, даже кажется, одним и тем же пейзажным сюжетам. «Неведомая сила», действительно, заставляла художника всматриваться в северные сине-сиреневые облака, в вибрирующую влажную атмосферу, видеть беспредельное колористическое богатство серых, глухих зеленых, коричневых тонов.

«Неведомая сила» настойчиво возвращала его сюда, в пространство неподвластной времени тишины. Это что-то подобное голосу предков, властно напоминающем о себе. В бесконечных своих странствиях Крон будет часто его слышать, внимать ему и думать о нем: «Если ты живешь один в каменной хижине в горах, тебе становится ясно, что для тебя означает понятие тишина — не вата в ушах, которую кое кто использует, когда пытается заснуть на фронте, на передовой линии, но великая светло-серая тишина на вершинах горных хребтов. Когда легкий туман спускается как тонкая вуаль» [37, с. 60].

Норвежские пейзажи у Крона с течением времени складываются в единый непрерывный живописный сюжет, длящийся и длящийся. У этого сюжета есть

свои законы: красочная поверхность чаще всего матовая, цветовые отношения, как правило, не наделены резкостью, не отмечены драматизмом. Силуэты смягчены, плавны, хотя и достаточно обобщены.

Совсем другие южные города, у Крона они похожи на светящиеся мозаики, переливающиеся и сверкающие на солнце.

В экзотических пейзажах — сочная, если так можно сказать, какая-то влажная и очень свободная живопись. Кстати, о своих ощущениях тропической природы художник сам написал очень точно: «Гавайи — вечно цветущая и благоухающая земля… Несмотря на то, что Плоткин (alter ego Крона. — *Г. К.*) давно уже все это видел, в его ушах неизменно звучал мягкий плеск волн вдоль берега, резкий аромат огромных цветущих кустов, он помнил этот пряный запах, как будто это было вчера — олеандры розовые и гибискус. Каскады пальм, большие неподвижные папоротниковые заросли…» [37, с. 120].

Если речь зашла о пейзажах, то нельзя не заметить, что и в Киеве, и в Москве Крон выставлял главным образом их. Нет, безусловно, художник показывал и натюрморты, и портреты, но строил свои экспозиции так, что в них всегда ставился акцент на ландшафтной живописи, да и просто количественно она каждый раз преобладала. Причем, наряду с норвежскими всегда присутствовали и пейзажи киевские. Так было на всех трех «Бубновых валетах», к примеру. И не только. Исключение, пожалуй, было лишь одно — «XXI-я Выставка картин московского товарищества художников», где Крон показал только два портрета[14].

История участия Крона в этой выставке не совсем обычная. Ни в какое московское товарищество он не входил, с искусством большинства членов объединения у него не было ничего общего. Да, и вряд ли он вообще что-то знал о его существовании и о его выставках.

Кристиан и Юлия только недавно переехали в Москву и совершенно случайно узнали, что в Москве Елизавета Сергеевна Кругликова. Московское товарищество иногда включало в свои экспозиционные проекты работы некоторых петроградских художников. Кругликова формировала этот раздел.

Она же и уговорила Кристиана дать на выставку свою живопись. Есть основания предполагать, что она же и посоветовала не показывать на этот раз пейзажи — ни норвежские, ни киевские.

Если вдуматься, то, наверное, живописи Крона трудно было бы подобрать более неподходящий контекст, столь неестественное окружение, чем то, что сложилось на выставке: Ф. Рерберг, С. Беклемишева, Е. Гольдингер… Даже лучшие произведения (И. Нивинского, Н. Симонович-Ефимовой) никак не соприкасались с исканиями Крона, во многом были им абсолютно полярны. Разная критика по-разному оценивала выставку, правда, никто не настаивал на ее особых достижениях. Дискуссию решительно прекратил Александр Бенуа: «…в деталях о самой выставке можно, пожалуй, и вовсе не говорить. Повторяю, ничего особенно яркого и блестящего на ней нет. Выражаясь словами ругателей, это даже не «третьестепенная» выставка» [5][15].

Конечно, в творческой биографии художника выставка Московского товарищества не сыграла никакой роли, о ней можно было бы и не вспоминать вовсе, если бы не одно обстоятельство. Документальных подтверждений ему нет, но трудно усомниться в его реальности. Можно вполне утверждать, что вернисаж выставки посетил Сергей Иванович Щукин — еще с парижских времен давний и близкий друг Елизаветы Сергеевны . Иначе просто не могло быть. Каждый свой приезд в Москву она проводила много времени в доме на Знаменке. Да и Сергей Иванович дорожил встречами с ней.

На вернисаже Кругликова вновь представила Щукину Крона. Оказалось, Сергей Иванович хорошо помнит его, помнит их парижские беседы о Матиссе. Кристиан был приглашен на Знаменку и стал бывать там часто. Впечатления от щукинского собрания он сохранит на всю жизнь, то и дело возвращаясь к ним в своей книге часто без всякого повода, просто записывая вдруг вспыхнувшие воспоминания: «У Щукина в доме можно было изучать французское искусство лучше, чем в Париже, — последние тридцать лет он неизменно каждый год покупал в Париже самые знаменитые и известные произведения живописи. Известные не публике, но среди художников —

[14] Каталог XXI-й Выставки картин Московского товарищества художников. № 143 портрет художника Харыбина, № 144 автопортрет.

[15] Справедливости ради напомним: на Крона А. Бенуа все-таки обратил внимание, отметив «несколько красочных этюдов Ограновича, Я. Шапшала и Э. Крона».

так он собрал коллекцию произведений, одну из самых интересных в мире» [37, с. 139].

Не приходится сомневаться, что и Щукин бывал в мастерской Крона в Денежном переулке. И, безусловно, почувствовал его живопись, даже, можно сказать, проникся ею. Иначе и не объяснишь, почему он заказал Кристиану свой портрет. Более того: из этого факта Щукин не намерен был делать тайну — скоро о нем заговорила вся Москва. «Между прочим, вот тебе последняя новость из московской художественной жизни. С.И. Щукин выкинул номер. Пожелав иметь свой портрет, но, не имея возможности поехать за границу, и, в то же время, не желая изменять своему принципу в отношении русских художников, он как-то утром поехал в мастерскую норвежца Крона и предложил ему написать себя «как можно проще». Крон написал его в два часа...» [30, с. 60].

Что значило «как можно проще»? Если это не апокриф, то Щукин сказать такое мог, только хорошо ощутив портретную живопись Крона, только вникнув в ее природу и генезис. Нет сомнений, он сразу же увидел влияния Матисса — в женских портретах особенно: в «Портрете поэтессы Соколовой», в «Женщине с веером»...

Всматриваясь в эти два портрета, понимаешь: Крон вполне мог бы повторить вслед за Матиссом: «Модель — это всегда любовь с первого взгляда» [4, с. 66]. Такие портреты не могли быть написаны по заказу.

В «Портрете поэтессы Соколовой»[16] фовистское понимание силы цвета, читающегося в первую очередь и читающегося именно как цвет, независимо даже от изображенной модели. И здесь совершенно очевидные обращения к Матиссу, утверждавшему: «Цвета обладают собственной красотой; ее надо сохранять, как в музыке стараются сохранить тембр. Надо, чтобы организация и конструкция картины оберегали великолепную свежесть цвета» [23, с. 241]. Крон прекрасно знал, что «собственная красота» цвета неисчерпаема, безгранична в своих проявлениях. В рассматриваемом портрете в одновременности черного и желтой охры он акцентирует знакомый — матиссовский! — эффект: желтый воспринимается совсем и не желтым, а скорее золотым. Этот же эффект и в изображении лица героини — оно напоминает золотую маску. Черно-золотой аккорд особенно выразителен на монохромном фоне.

О Матиссе напоминают и многие детали, например, единая линия контура носа и бровей. Или — по выражению Матисса — «иероглиф рта» [4, с. 78]. Переходя из одного женского портрета в другой, он никак не преобразуется. И он, пожалуй, единственное, что роднит такие разные произведения, как «Портрет поэтессы Соколовой» и «Женщина с веером».

По отношению к последней нет никаких оснований говорить отдельно о фоне и отдельно о живописной теме модели. Темно-вишневая среда заполняет собой пространство холста, беспрепятственно и без всяких трансформаций переходит на платье героини. Художник не двусмысленно дает понять: пределами холста эта среда совсем не ограничена. Можно сказать по-другому: фон подчиняет себе человеческую фигуру, втягивает ее в себя, пытается растворить в себе. Во многом ему это удается.

Таким образом, в «Женщине с веером» фон совсем не читается фоном, а принципиально важным объектом, или, иными словами, фон здесь главное действующее лицо, с него все начинается и к нему все возвращается. Лицо героини, кажется, всего лишь ненадолго вырвалось из темно-вишневого плена, в его бледности и меланхолии взгляда отчетливы безысходность и обреченность.

Матиссовское начало в «Женщине с веером» очевидно. И вряд ли стоит говорить о нем подробно, отмечать детали и нюансы. Скажем только, что Крон заявил о нем с нескрываемой демонстративностью, введя в фон картины гирлянды жуйских тканей. Тех тканей, что главенствуют и в «Красной комнате» Матисса (1908), и в его «Голубой скатерти» (1909).

Естественно предположить, что именно такого рода портреты увидел Щукин в мастерской Крона. И, надо думать, конечно, испытал удовлетворение: его любимый мастер здесь чувствовался во всем, наделенные инспирирующей энергией его открытия убеждали в своей универсальности и правоте. С другой стороны, владея десятками подлинных матиссов, Щукину вовсе не хотелось видеть в своем портрете пусть интересные и эффектные, но все же их отражения.

[16] Соколова Наталия Николаевна (1882—1960 ?) — поэт, переводчик с древнегреческого. Выступала под псевдонимом Тэа-Эс. Печаталась в журнале «Гермес» (1921—1924). Входила в группу неоклассиков, руководимую Г. Шенгели.

Этим, по-видимому, и объясняются брошенные Щукиным слова; то есть он прекрасно видел: открытия Матисса сформировали манеру Крона, стали ее основой, только теперь они должны уйти вглубь его живописи, не довлеть над ней. Предоставить художнику свободу быть самим собой, стать «как можно проще».

И трудно отделаться от мысли, что Крон запомнил эти слова. Ассоциации с Матиссом в двух его портретах Щукина сведены к минимуму. Как и все другие ассоциации, впрочем. Прежде всего те, что непроизвольно окружали Щукина и не отделяли его личность от его собрания. Крон, безусловно, знал серовский портрет И.А. Морозова, где герой дан на фоне матиссовского натюрморта «Фрукты и бронза» (1910). В случае со Щукиным такой ход напрашивался сам собой — в бесчисленных вариантах.

Они разные — эти два портрета, и не только потому, что один — во весь рост, а другой — погрудный. Они разные по задачам. Точнее Н.М. Тарабукина [31, с. 178] здесь не скажешь: один — это портрет-биография, второй — портрет-характеристика.

Погрудный портрет кажется очень простым, официальным, можно сказать. Монохромный красно-розовый фон. Элементарный повседневный костюм. Сплошная белая масса волос; брови, написанные одним движением кисти; усы — две предельно обобщенные бело-серые плоскости. Удалено все, что отвлекало бы внимание от лица. Главное же в портрете — только глаза, только обращенный к зрителю взгляд. И не просто обращенный, но — пытливый и требовательный. Взгляд героя, слегка ироничного, ждущего, чтобы возразить, ответить собеседнику, как отвечал уже не раз, и, как тоже уже не раз, привести свои аргументы — они у него давно готовы.

Это, действительно, портрет-характеристика: перед нами человек, уверенный в своих убеждениях и не намеренный от них отрекаться.

Формально в портрете все подчинено такой задаче: крупный масштаб изображения приближает портрет к зрителю, этому же в не малой степени способствует и интенсивный красно-розовый фон, словно выталкивающий героя.

На большом — около 2-х метров в высоту — портрете во весь рост Щукин совсем другой. Не смотрит открыто и прямо, не исполнен никакой иронии, не намерен никому отвечать, ни с кем спорить. Спокоен спокойствием человека, исполнившего свое предназначение. И как будто вслушивается во внезапно подступившую старость.

Странное дело: Крон писал эти портреты один за другим, то есть почти одновременно, а кажется, их героев разделяют годы и разное отношение к жизни. На одном — несмотря на седину, совсем не старый, уверенный в себе человек поступка и воли. На другом — человек, словно извиняющийся за свою былую решительность, словно не желающий о ней вспоминать. Здесь уже не просто один какой-то момент в истории героя, но длившаяся и длящаяся жизнь, биография — о ней хочется знать, о ней хочется думать.

Портреты Крона Щукин очень ценил. Один из них (погрудный) висел у него на Знаменке на одной стене с Матиссом («Вид Коллиура» 1905 г. и «Дама на террасе» 1907 г.) и Ван Донгеном («Дама в черной шляпе» 1907—1908 гг. и «Антония ла Кокинера» 1910—1911 гг.) [11, с. 138]. И, надо сказать, такое соседство он вполне выдерживал.

В 1915 году Крон уже вполне ориентируется в московской художественной среде. Александра Экстер, теперь часто и подолгу живущая в Москве, знакомит его с Малевичем, Татлиным, Лентуловым… Крон стремится понять их открытия, вникнуть в них досконально. Уезжая в Норвегию он всегда пишет Малевичу [38, с. 28], а спустя годы продолжает думать о супрематизме: «Счастливы те, кто может попирать землю ногами и проникать в новые миры, созданные человеческим разумом и искусством. Шаги измеряются миллиметрами, но путь ясен и ведет к супрематизму» [37, с. 177]. Это написано в самом конце книги Крона и звучит как некий итог воспоминаний и раздумий, как то, что необходимо было наконец сказать.

Но так Крон скажет только в конце жизни. В 1915 году в его искусстве невозможно обнаружить никакие решительные радикальные сдвиги. В то же время художник постоянно стремится участвовать во многих именно авангардных выставках.

На «Выставку живописи 1915 год» он даст четыре работы[17]. Их практически не заметят, а если и

[17] Выставка живописи 1915 год. Каталог: № 51 а nature morte, № 51б Портрет скульптора г-жи Гольдман, № 51в Портрет г-жи Герман, № 51 г Эскиз Г-жа Гольдман — Нисс-Гольдман Нина Ильинична (1892—1990) — художник, скульптор, педагог. Один из членов-учредителей

вспомнят, то, как правило, одной фразой: «Эксан Крон дал интересный портрет г-жи Герман и превосходную nature morte» [8, с. 5].

Да, и рассчитывать на внимание на этой выставке не приходилось. Все критические стрелы были направлены в сторону Бурлюков, Кандинсого, Ларионова, Татлина… Все писали практически одно и то же: «Гг. Бурлюки, Маяковские, футуристы, кубисты, февралисты и прочие исты продолжают пугать публику… Гг. исты преподнесли на этот раз новое откровение. Им, по их словам, надоели краски, и они живописуют сейчас… предметами обихода! Гг. исты приступили к «пластическому лучизму» или , попросту говоря, впали в детство» [29, с. 4].

Естественно, когда столько темперамента и сил уходит на развенчание, на разоблачение «гг. истов», никому и в голову не приходит хоть как-то рассмотреть спокойную и рафинированную живопись Крона. Ни у кого не возникает даже желания задуматься, почему уже второй раз художник не выставляет пейзажи — ни норвежские, ни киевские, и почему он сейчас так настаивает на портретах.

В Киеве портреты Крон писал не часто, почти не выставлял их. Скорее всего потому, что они мало соприкасались с другой его живописью. Такое впечатление, что в портретах, как это не покажется странным, он был более свободен, более раскован. И такое впечатление, что его не очень волновала проблема сходства. На первый план выходило иное: влюбленность в модель, воодушевленность моделью, фантазии и мечты о ней.

В женских образах Крона всегда и прежде всего читается это. Мы не можем ничего сказать об истинном облике героинь Крона, но мы с уверенностью можем говорить о состоянии художника. Вот, уж действительно правда: «В организме портрета наличествует кровь создавшего его художника, которая оживила и одухотворила индивидуальные черты оригинала. Узнавая в художественном портрете оригинал, мы не можем устранить совершенно эту кровь» [35, с. 85].

Портрет Сони Трезвинской, киевской певицы и возлюбленной Крона, похож скорее на этюд к портрету, чем на законченное произведение. Художник торопится и совсем не заботится о пластическом обосновании некоторых своих ходов: румянцы на щеках с вызывающей непосредственностью даны широкими продолговатыми пятнами, залиты черным глаза, колористическая разработка шеи как будто брошена на полпути… Все это не важно. Важна улыбка героини. Улыбка, обращенная к художнику. Ради нее и написан портрет.

Конечно же, здесь очень много от Матисса. Крон, безусловно, вспоминал яркие румянцы «Алжирки» (1909), черные контуры декольте и монохромный фон вызывают в памяти «Даму в зеленом» (1909). Плюс ко всему нет никаких сомнений, что Крону был близок и Ван Донген: в приципе формирования лица героини это чувствуется сразу.

Портреты Крона стремительно эволюционируют. Правда, они всегда были разные. Проще всего это объяснить особенностями моделей и особенностями отношения художника к ним. Мужские портреты, скажем, менее эмоциональны, «кровь художника» в них бесспорно наличествует, но все же не ощущается столь явно и столь выразительно, как в женских.

Все это так. Но был еще один чрезвычайно важный для понимания характера эволюции портретов Крона момент. Как ни парадоксально, но это — русская беспредметная живопись. Та живопись, к которой Крон никогда не придет, но которая была рядом и не учитывать ее не получалось.

В «Портрете Александра Бердинеева» (1917) беспредметные формы вторгаются в изображение очень властно и совсем не желают быть просто фоном, просто эффектно «подавать» героя. Он здесь как бы зажат между двумя округлыми плоскостями, втиснут в достаточно узкий зазор между ними.

И абсолютно понятно и видно: плоскости эти совсем не нейтральные формы, они энергетически заряжены, между ними существует весьма мощное силовое поле. Стремясь сблизиться, плоскости стараются подчинить себе формы, оказавшиеся у них на пути. Подчинить, преобразовать, лишить материальности даже. И не приходится сомневаться: это произойдет.

Крон воспроизводит только начальную ситуацию. Но она — красноречива: движущаяся из нижнего правого угла вверх плоскость уже отчасти стерла какие-либо объемные и фактурные проявления, уже ей удалось вывернуть и расположить параллельно себе погон на гимнастерке, уже в предчувствии все-

общества «4 искусства», член Общества русских скульпторов, член МОССХ с момента его основания. Крон познакомился с Ниной Ильиничной в начале 1909 года в Киеве, в доме у А.К. Богомазова.

го этого изменилось лицо героя (хочется сказать: налилось кровью), его голова вплотную прижалась к задней белой плоскости…

Вобщем, в «Портрете Александра Бердинеева» разыгрывается ситуация, хорошо известная и не раз осуществлявшая себя в русской беспредметной живописи 1915—1917 годов. Эту ситуацию Крон не просто хорошо знал, разные варианты ее видел на выставках, в которых ему доводилось участвовать самому. Эту ситуацию он часто обсуждал в мастерской Экстер, когда она писала свои «Цветовые динамики».

Аналогичный, но все же несколько иной ход в «Портрете Валентины Ростиной» (1917), певицы Большого театра, часто выступавшей на сценах Норвегии. Здесь все уже свершилось. Наступление на человека охристых плоскостей и масс завершено. Завершено настолько, что облик героини воспринимается неотделимо от них, точно вылепленным именно из этих масс. Точно высеченным из охристых глыб — они рядом.

Мысль о скульптуре возникает не случайно, ее подсказывают формы портрета, предельно обобщенные и геометризированные, сглаженная (обработанная, если в этом случае так можно сказать) фактура. Ну, и особенно — монохромность решения.

Цвету дано заявить о себе только слабыми намеками: розовые веки, едва читаемый румянец, «иероглиф губ» да еще уголок сиреневого платья. Это все, и никакие ассоциации с Матиссом на этот раз не возникают. Их просто нет.

Портреты конца 1910-х годов в Росии были почти неизвестны, в то время, как в Осло и в Бергене Крон показывал их часто, снискав себе славу одного из лучших европейских портретистов [39, с. 68].

На очередном «Бубновом валете»[18], открывшемся в начале ноября 1916 года Крон нисколько не изменил себе: из 21 экспонатов — половина пейзажи, главным образом, норвежские и один киевский, еще 1911 года («Киев. Фроловский монастырь»).

На этот раз Крона нельзя было не заметить, нельзя было отделаться общими фразами. Одной из первых была реакция Абрама Эфроса: «Кажется, впервые доводится видеть в таком большом количестве Экс. Крона; потому-то на сей раз и определеннее, чем когда-либо чувствуется, какой мечущийся это художник, не нашедший себя, неровный, — то даровитый, то бесталанный, могущий одновременно дать такую скуку, как «Улица» с красными крышами, и тут же рядом интересный пейзаж «Лофонтенских островов», или как «Портрет Рутковской», Бог знает как сделанный, и очень недурной портрет «Поэтессы С[околовой]…» [28, с. 5].

«Характерной особенностью Эксана Крона, — писал другой критик, — является лаконизм его живописных построений, что нисколько не отражается на силе его формальных и колористических достижений. В портрете и пейзаже он отмечает лишь самое характерное. Таковы, например, его превосходные работы: «Лофотенские острова (Лединген № 58)», «Улица в Бергене», «Nature morte», «Ценерарии», «Этюд. № 69», «Портрет артистки Рутковской», «Дама в красном», «Этюд. № 72» [20].

Крон заставил критиков в себя всмотреться, заставил задуматься над своей позицией. Напомним, на «Бубновом валете» 1916 года торжествовало беспредметное искусство: один только Малевич выставил 60 произведений под общим названием «Супрематизм в живописи», Клюн — 15, тоже супрематизм, множество беспредметных работ Розановой, живописные построения Удальцовой, абстракции Пестель, живописные архитектоники Поповой, «Цветовые динамики» Экстер… Правда, были Куприн, Лентулов, Фальк — к абстракции вовсе и не расположенные.

Крон был уверен: именно такой контекст (на одном полюсе беспредметная живопись, на другом предельный сезаннизм) ему необходим, именно в таком контексте можно понять смысл его исканий. Художник добился своего, его живопись никто уже не рассматривал, как маргинальную, заслуживающую одну-две фразы в рецензии. И, если она все еще оставалась не понятой до конца, то, во всяком случае, она увидена.

Если вспомнить московские выставки Крона, нельзя не отметить одно обстоятельство. На них никогда не были показаны московские пейзажи, зато

[18] Каталог выставки картин и скульптуры Общества художников «Бубновый валет». — М., 1916.
Э.К. Крон № 52. Артистка Рутковская, № 53. Дама в красном, № 54. В чтении, № 55. Девочка в зеленом, № 56. Поэтесса С., № 57. Лофотенские острова (Сволвер), № 58. Лофотенские острова (Лединген), № 59. Улица в Бергене, № 60. Улица в Бергене, № 61. Киев. Фроловский моностырь, № 62. Nature morte, № 63. Кактус, № 64. Ценерарий, № 65. Ценерарий, № 66. Портрет господина Б., № 67. Золотые рыбы, № 68. Паллада, № 69. Этюд, № 70. Зима в Норвегии, № 71. Этюд, № 72. Этюд.

почти в каждой присутствовали пейзажи киевские. Шло время, Крон давно уже жил в Москве, а выставлял с поразительной настойчивостью, прямо-таки с пергюнтовским упрямством пейзажи, написанные в Киеве пять-семь лет назад. Так будет и в первые годы в Норвегии, куда Кристиан окончательно возвратится в 1918 году.

О московских пейзажах вообще ничего не известно, возможно Крон их и не писал. Если это так, имело бы смысл подумать почему. Ответ, разумеется, может быть только из сферы предположений.

В Киеве Крон много писал разные архитектурные мотивы — и в связи с пейзажами, и отдельно тот или иной собор, монастырь, часовню. Известен аналогичный московский сюжет, так и названный «Собор в Москве». Это достаточно необычное для Крона произведение.

Художником как будто раздроблено на части некое архитектурное сооружение и из разного рода фрагментов составлена композиция, совершенно произвольная, призванная продемонстрировать некую архитектурную стихию. Композиция очень подвижная и внушает мысль о своей изменчивости, о постоянном кипении форм. И еще о том, что архитектурный мотив здесь ищет себя, пытается себя собрать. Такое происходило в синтетическом кубизме. Но к кубизму композиция Крона не имеет никакого отношения, здесь нет ни одной кубистической фразы, да и характер сосуществования обломков — совсем не кубистический.

Здесь все проще. Композиция недвусмысленно напоминает народные аппликации — различные покрывала, скатерти. Кстати, именно это подчеркнуто введением в композицию коллажной вставки. Происхождение у Крона такого изобразительного хода понятно, объяснение его снова уводит в Киев.

Еще в самом начале киевской жизни Кронов Александра Экстер знакомит их со своей близкой подругой Натальей Давыдовой, она вскоре организует и станет руководить знаменитой и вошедшей в историю авангарда артелью «Вербовка» [15, с. 81—92]. В артели занимались вышивкой, как по традиционным украинским мотивам, так и по эскизам художников авангарда — Малевича, Поповой, Удальцовой, Пестель, Экстер... Экстер, к слову, сама много занималась вышивкой, часто выставляла ее одновременно со своей живописью.

По примеру Экстер вышивкой стала заниматься и Юлия. Это были разного рода панно, шарфы, шали, пояса. В России работы этого плана Юлия никогда не показывала, в Норвегии же вышивки выставляла регулярно и тоже всегда вместе с живописью.

Возможно, Кристиан свой «Собор в Москве» написал под влиянием идей и работ Юлии; возможно, Юлия предполагала по совету Экстер участвовать в выставке «Вербовки» в декабре 1917 года и Кристиан создал эскиз для будущей ее работы. Если это так, то тогда объяснимо включение коллажной вставки — она должна была задать камертон общему фактурному решению.

Но на «Вербовке» никаких работ Юлии не было. Как не было работ Кристиана и Юлии на «Бубновом валете» 1917 года, хотя они объявлены и включены в каталог[19].

Очередной «Бубновый валет» открылся в ноябре 1917-го, писали о нем мало, а если и писали, то, главным образом, о ситуации в Москве в первые послереволюционные дни.

«Открылись две выставки картин: «Бубновый валет» и «Московский салон». Открылись скромно, робко, втихомолку: в афише объявлений об открытии выставок нет возможности делать, да и само открытие выставок многим, пожалуй, в данный момент покажется не нужным: до выставок ли теперь, когда вся культурная жизнь придушена и запугана диким варварством и разнузданным хамством. Культура в опасности, искусству грозит может быть на долгие годы тяжкий паралич...» [10].

«Как-то странно в эти дни писать об искусстве, посещать выставки.. Окружающая действительность, насыщенная ненавистью и злобой, этот кровавый кошмар, который происходит за стенами выставок, мешают думать, сосредотачиваться на эстетических переживаниях... Выставка «Бубнового валета» этого года носит другой характер, чем выставки этого общества последних двух-трех лет.

На этой выставке отразился разлад, который переживает это общество, вызванный как внутренними, так и внешними причинами.

Революционные события отразились неблагоприятно на выставке в том смысле, что многие художни-

[19] Каталог выставки картин Общества художников «Бубновый Валет». — М., 1917. Эксан Крон. № 113. Nature morte, № 114. Подсолнухи, № 115. Лодки на Днепре, № 116. Этюд.

ки, в том числе Э. Крон и Ю. Хольмберг-Крон не дали свои работы» [21].

К неучастию в «Бубновом валете» Кристиан отнесся спокойно, никаких радикальных перемен в своей жизни не предполагал, о возвращении в Норвегию не думал. Инициатором отъезда была Юлия. «Вообще-то моя жена не собиралась перебираться сюда, в Норвегию, — говорил Крон в интервью газете «Моргенбладет». — Но тут случилась эта история с большевиками: они оказались очень навязчивыми, в один прекрасный день даже стали стрелять в окна ее мастерской, и хотя то, что картины были продырявлены большевицкими пулями, стало своего рода сенсацией, мы нашли, что в художественном отношении это их вовсе не улучшило. И тогда она упаковала картины, отряхнула обильный большевицкий прах со своих ног и отправилась сюда. Но избежать всех трудностей по дороге было не так просто, — нет человека более подозрительного, чем бдительный большевик — так что ее трижды разворачивали на границе и отправляли в Петроград. Вероятно, они сочли ее работы недопустимым посягательством на их прерогативу в использовании красного цвета» [39, с. 72].

На самом деле Крон не очень-то и стремился в Норвегию. В художественном плане он пока еще не ощущал какие-либо изменения: «... что касается сюжетов, революция никак не повлияла. Художники пишут себе свои цветы и капустные кочаны. Никакой новой исторической живописи пока что не существует. Русские художники хотят оставаться художниками, а не становиться литераторами, но, пожалуй, обстановка все-таки повлияла и на искусство. Теперь капустные кочаны пишутся не совсем так, как раньше» [38, с. 65].

Было еще одно обстоятельстао, удерживавше Крона в Москве. Обстоятельство, внушавшее надежды. Это — театр, давняя и пока так и не реализованная мечта.

Московские театры в это время переживают невиданный подъем. Особенно — Камерный, где Крон частый гость. Александра Экстер познакомила его с Таировым, они много говорили об Ибсене. Таиров хотел возвратиться к уже когда-то поставленным им «Северным богатырям»... И Крон понимал, что художником спектакля он видит именно его.

Одним из самых сильных впечатлений оказались монтировочные репетиции Экстер — готовилась «Саломея» О. Уайльда. Кристиан был просто ошеломлен, потрясен настолько, что посвятил декорациям и костюмам спектакля отдельное интервью в газете «Дагбладет», где очень темпераментно и страстно говорил также и о норвежской сценографии, нуждающейся, на его взгляд в кардинальных реформах: «Искусство театральной декорации в России и в Норвегии отличаются друг от друга, как небо и земля. Если в России это искусство, то в Норвегии — индустрия... По-моему, мы много грешили и продолжаем грешить, создавая наши декорации. К Норвегии это относится не меньше, чем к кому-то другому. Одному человеку не под силу писать декорации для всех спектаклей на одной сцене. Результат может быть лишь банальным. Декорации могут получиться лишь банальными, и ничто так не заразительно, как пошлость...» [38, с. 68]

В этой же газете был помещен и эскиз Крона, называвшийся «Лес. Современная декорация». Никакие другие театральные эскизы художника не обнаружены, но, зная работоспособность Кристиана, не приходится сомневаться, что после разговоров с Таировым их было множество.

Если судить по этому воспроизведению (а еще, если вспомнить рассказанное Л.Д. Рындиной о «Гамлете»), то Крон мыслил себя в театре иначе, чем в живописи. В театре у него на первый план выходила игра объемами, крупными массами, острыми ракурсами этих объемом и масс, их напряженным пространственным взаимодействием.

По эскизу понятно, что Крон знал и чувствовал русскую сценографию 1910-х годов; моменты диалога с «Жизнью за царя» В. Татлина здесь очевидны.

Театральное начало, кстати, не часто, но иногда давало о себе знать в живописи Крона. Если вспомнить его «Парк», его «Версаль», то в них ясно читается кулисное построение; в некоторых уже норвежских городских пейзажах пространственная ситуация предстает словно увиденной через особым образом организованную портальную раму.

Уже упоминавшийся «Собор в Москве» тоже можно прочесть как театральную декорацию. В театре такое бывало не раз: эскиз фиксирует экспозицию спектакля, с развитием действия начальная картина начинает трансформироваться, раздвигаться, круг может подавать необходимые сюжету ее фрагменты. В «Соборе в Москве» заключены потенции именно такого рода. Причем, Крон даже указал, по каким

линиям и по каким направлениям могут происходить трансформации первоначального образа, какие территории действия могут открываться.

Но мечтам о театре, как и многим другим не суждено было сбыться. В январе 1918 года Кристиан и Юлия уже в Осло. И уже — навсегда.

На склоне лет Крон напишет книгу «Странствия пилигрима по земле». Жанр ее определить трудно: то ли автобиография, то ли путевые очерки. В ней практически ничего нет о живописи, но все о жизни, которую художник очень рано выбрал сам и никогда не хотел изменить.

Это — автопортрет на фоне замечательно написанных портретов тех, кого он встретил в жизни, и на фоне пейзажей разных стран, где ему довелось побывать. Автопортрет изменчивый, меняющийся. Его герой часто предстает в разных обличиях: то цивилизованного европейца, то африканца, то буддистского философа. То, действительно, Пер Гюнта, может быть только более романтичного и счастливого, чем у Ибсена.

Книга Крона — это книга о любви. О любви к жизни. О любви к женщинам. О любви к природе. О любви к тем, кто остался в его жизни навсегда. А еще это книга благодарности жизни — ею пронизано каждое предложение, любой пассаж.

И удивительный эффект: в какой-то момент начинаешь понимать, что в книге Крона, на самом деле, рассказано все о его искусстве. На страницах книги много женских портретов — они все на его холстах. Бесчисленные восхищения природой — все это почти дословно присутствует в его живописи.

В книге Крона нет несогласия с жизнью, как нет его в его живописи. В книге Крона нет и несогласия с самим собой. Это — автопортрет без маски, художник в ней не нуждался — ни в повседневности, ни в своем искусстве.

1. ЦГИА Украины. — Ф. 442. — Оп. 638. — Ед. хр. 79. — Л. 7.
2. VIII-ая выставка картин журнала «В мире искусств». 1909—1910 г. Киев — Одесса — Харьков. — К., 1910.
3. *Авратинський О.* Природа Украіни в картинах Хр. Крона / О. Авратинський // Українська хата. — К., 1911. — Листопад та грудень.— С. 573.
4. *Арагон Луи.* Анри Матисс : в 2-х т. / Луи Арагон. — М., 1978. — Т. 1. — (Роман).
5. *Бенуа А.* Выставка московского товарищества / А. Бенуа // Речь. — 1916. — 12 февраля.
6. *Бенуа А.* Кругликова в Париже / А. Бенуа // Париж накануне войны в монотипиях Е.С. Кругликовой. — Пг., 1916. — С. 13—14.
7. *Бурданов Г.* Выставка картин норвежского художника Христиана Крона / Г. Бурданов // Киевская мысль. — 1911. — № 305. — 4 ноября.
8. *Глаголь С.* Пасхальные картинные выставки / С. Глаголь // Голос Москвы. — 1915. — № 69. — 25 марта. — С. 5.
9. *Грабарь И.Э.* Моя жизнь / И.Э. Грабарь. — М., 1937. — (Автомонография).
10. *Гузиков С.* По выставкам / С. Гузиков // Свободное слово. — 1917. — № 33. — 20 ноября.
11. *Демская А.* У Щукина, на Знаменке… / А. Демская, Н. Семенова. — М., 1993.— С. 138.
12. Информация, без подписи / Киевлянин. — 1910. — 13 апреля.
13. Киевская мысль. — 1911. — № 303. — 1 ноября.
14. *Кобальт.* По выставкам. «Бубновый валет» / Кобальт // Московская газета копейка. — 1912. — № 21. — 26 января. — С. 4.
15. *Коваленко Г.Ф.* Наталия Давыдова и ее «Вербовка» / Г.Ф. Коваленко // Академик Императорской Академии Художеств Николай Васильевич Глоба и Строгановское училище. — М., 2012. — С. 81—92.
16. *Креспель Жан-Поль.* Повседневная жизнь Монпарнаса в великую эпоху. 1905—1930 / Жан-Поль Креспель. — М., 2000.— С. 31.
17. *Кузьмин Е.* Выставка картин / Е. Кузьмин // Киевская почта. — 1911. — № 857. — 4 ноября.
18. *Кузьмин Евгений.* Письмо из Киева / Евгений Кузьмин // Аполлон. — 1914. — № 5.
19. *Кульбин Н.* Выставка «Кольца» / Н. Кульбин // Музы (Киев). — 1914. — № 5. — С. 6.
20. *Л-ий Н.* Выставка картин «Бубновый валет» / Л-ий Н. // Раннее утро. — 1916. — 7 ноября. — № 257.
21. *Лаврский Н.* «Бубновый валет» / Н. Лаврский // Раннее утро. — 1917. — № 263. — 1 декабря.
22. *Мамонтов С.* «Бубновый валет» / С. Мамонтов // Русское слово. — 1912. — 26 января (8 февраля). — С. 8.
23. *Матисс Анри.* Статьи об искусстве. Переписка. Записи бесед. Суждения современников / Анри Матисс. — М., 1993. — С. 241.
24. Музы. — 1914. — С. 7.
25. *Остроумова-Лебедева А.П.* Автобиографические записки.: в 2 т. / А.П. Остроумова-Лебедева.— Л. ; М. — Т. 2. — С. 83—84.
26. *Петроний.* «Выставка журнала «В мире искусств» / Петроний // Одесские новости. — № 7996. — 1909. — 19 декабря.
27. *Поляцкий А.* Письма об искусстве / А. Поляцкий // Киевские отклики. — 1911. — 23 ноября. — № 275.
28. *Россций.* «Бубновый валет» / Россций // Русские ведомости. — 1916. — № 258. — 8 ноября. — С. 5.

29. *Рыч*. Они пугают… / Рыч // Вечерние вести газеты «Патруль». — 1915. — № 209. — 25 марта. — С. 4.
30. *Софронова А*. Записки независимой : в 2-х т. / А. Софронова. — М., 2001. — Т. 1. — С. 60.
31. *Тарабукин Н.М*. Портрет, как проблема стиля / Р.М. Тарабукин // Искусство портрета — М., 1928. — С. 178. — (Сборник статей под ред. А.Г. Габричевского).
32. *Толстой А.Н*. Новые материалы и исследования / А.Н. Толстой. — М., 2002. — С. 220.
33. *Тэд*. «В мире искусств» (выставка картин) / Тэд // Одесский листок. — 1910. — № 16. — 21 января.
34. *Шапорина Л.В*. В Париже у Кругликовой / Л.В. Шапорина // Елизавета Сергеевна Кругликова. Жизнь и творчество. — Л., 1969. — С. 69. — (Сборник).
35. *Шапошников Б.В*. Портрет и его оригинал / Б.В. Шапошников // Искусство портрета. — М., 1928. — С. 85. — (Сборник статей под ред. А.Г. Габричевского).
36. *Ettinger P*. Выставка Общества «Бубновый валет» / P. Ettinger // Русская художественная летопись. — 1912. — № 5. — S. 78.
37. *Krohn Xan*. En vagabonds vandring pa jorden / Krohn Xan. — Oslo, 1950.
38. *Lien Kari*. Christian Krohn og den russike avant-garde. Universitet I Oslo / Lien Kari. — Oslo, 2005.
39. *Lien Kari*. Kunstnerparet og den russiske avant-garde / Lien Kari // Sammen — Tre kunstnerpar. — Oslo, 2010.
40. Moderne kunst i teaterdekorationens tjeneste / Dagbladet. — 1917. — 23.12.

Heorhii Kovalenko

KIEVAN PEER GYNT

The article has been dedicated to analytic studies in life and creative activities by Christian Kron, a lesser-known Norwegian artist, whose human destiny had been closely tied with Kiev. The paper has brought some notes as for sources and paths, determined the painter's formation of own individual position in the art of Modernism; in the course of research-work have been coined characteristics of his polyphonic creative experience, clearly evident in paintings, in sketches to the sets of scenography and in critical notions. Considerable attention has been paid to the part of artistic milieu, certain personalities and the whole atmosphere of experiment in establishing the system of artist's aesthetical co-ordinates. Close creative contacts with such determinant figures of epoch as Henri Matisse, Aleksandra Ekster and Aleksanr Bogomazov have been traced

Keywords: Ch.Kron, creative destiny, Kievan period, Modernism, landscape, portrait, scenography.

Георгий Коваленко

КИЕВСКИЙ ПЕР ГЮНТ

Статья посвящена анализу жизни и творчества малоизвестного норвежского художника Кристиана Крона, судьба которого связана с Киевом. В статье прослежены истоки и пути формирования индивидуальной позиции живописца в искусстве модернизма, даны характеристики его полифонического художественного опыта, проявившегося в живописи, эскизах театральных декораций, критическх разработках. Значительное внимание обращено на роль художественного сообщества, отдельных личностей и общей атмосферы експеримента в становлении системы эстетических координат художника. Прослежены тесные творческие контакты с такими определившими эпоху мастерами, как Анри Матисс, Александра Экстер, Александр Богомазов.

Ключевые слова: К. Крон, творческая судьба, киевский период, модернизм, пейзаж, портрет, сценография.

Адам БАРТОШ

КОЛЕКЦІЯ ГУЦУЛЬСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ЄПАРХІАЛЬНОМУ МУЗЕЇ В ТАРНОВІ

Однією з найцікавіших колекцій гуцульського мистецтва в Польщі є колекція, виставлена в залах Єпархіального музею в Тарнові, що подарована місцевим колекціонером угорського походження Норбертом Ліппучи, який збирав її в 1933—1939 роках. Збірка складається з 56 картин на склі, реконструйованої печі із 47 кахель Олекси Бахматюка та Михайла Баранюка, інших предметів гуцульської народної кераміки.

Ключові слова: колекція гуцульського мистецтва в Польщі, картини на склі, предмети гуцульської народної кераміки, Олекса Бахматюк, Михайло Баранюк.

Fascynacja Huculszczyzną, jaka objęła artystyczne i naukowe kręgi inteligencji polskiej znalazła swoje ujście m. in. w pasji kolekcjonowania przedmiotów z tej krainy pochodzących. W efekcie powstały zarówno interesujące kolekcje muzealne, jak też prywatne. Obecnie na terenie Polski najciekawsze, najbogatsze kolekcje sztuki huculskiej i pokuckiej posiadają muzea etnograficzne w Krakowie, Łodzi, Poznaniu, Warszawie i Wrocławiu. Kolekcje o mniejszym znaczeniu znajdują się w Muzeum Narodowym w Krakowie a także w muzeach w Przemyślu i Bytomiu.

Pośród tych wielkich, różnorodnych zbiorów składających się z przedmiotów pozyskiwanych różną drogą: w formie darów, zakupów, przekazów całych kolekcji, wyróżniają sie dwie kolekcje, niegdyś prywatne, obecnie będące własnością muzeów. Chronologicznie później przekazaną na rzecz muzeum publicznego, jest kolekcja ofiarowana w latach 1979—80 Muzeum Historycznemu w Sanoku przez ówczesnego dyrektora sanockiego Muzeum Budownictwa Ludowego — Aleksandra Rybickiego. Kolekcja ta składa się głównie z ceramiki pokuckiej i liczy ponad 360 przedmiotów.

Kolekcja, o której traktuje mój komunikat, trafiła do muzeum ponad dekadę wcześniej. Składa się na nią spory zbiór obrazów na szkle i ceramika pokucka — przekazane do Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie przez Norberta Lippóczy'ego w 1956 r. Losy tej kolekcji, a zwłaszcza jego pierwotnego właściciela i ofiarodawcy są równie intrygujące, jak wartościową jest ona sama.

Norbert Lippóczy (1902—1996) pochodził z ziemiańskiej rodziny węgierskiej, której przodkowie wywodzili się z miejscowości Lippócz w komitacie Sáros na Górnych Węgrzech (obecnie Lipovce w słowackim Šarišu/Szariszu). W końcu XVII w. jeden z przedstawicieli rodu przeniósł się w okolice Podolińca na Spiszu, skąd wywiodła się gałąź rodzinna Lippóczych, do której należał interesujący nas Norbert.

Ziemianie węgierscy zamieszkujący północne tereny Węgier (dziś Słowacja) nabywali ziemie w cieplejszych, południowych regionach kraju i tam uprawiali wino na użytek domowy. Rodzina Lippóczych z czasem dorobiła się znacznego majątku w miejscowości Tállya koło Tokaju, skąd eksportowała wino do Galicji. Dziadek a potem ojciec Norberta Lippóczy'ego wozili wino transportem konnym na Spisz a stamtąd spławiano je Popradem do Dunajca i Wisły i dalej w głąb Polski. Rodzina Lippóczych miała sieć odbiorców wina w Galicji, na Śląsku i w Rosji. Sieć ta zosta-

ła zerwana po rozpadzie monarchii austro-węgierskiej w wyniku I wojny światowej. Wznowił je ojciec Norberta, udając się w kilka lat po ustaleniu się nowych granic, na handlowy rekonesans do Polski. Zdecydował, że najlepszym punktem do rozwinięcia interesu winiarskiego będzie Tarnów, miasto nieodległe od byłej węgierskiej granicy, posiadające dobrą sieć dróg i kolei. Młody Norbert Lippóczy osiadł więc w 1930 r. w Tarnowie a w trzy lata później ożenił się z tarnowianką Kornelią. Odtąd całe swe życie związał z Tarnowem. Dokładniej — z 13 letnią przerwą na pobyt w ZSRR, gdzie trafił wiosna 1940 r. za próbę nielegalnego przekroczenia granicy w okolicy Jaremcza, gdy usiłował uciec z rodziną z zajętej przez Związek Radziecki strefy na Węgry. Pięcioletni wyrok łagru spędził na Syberii. Kolejne 8 lat spędził w ZSRR jako człowiek wolny, ale bez możliwości powrotu do Polski. Powojenna umowa pomiędzy rządami konstytucyjnej Polski i ZSRR dotyczyła bowiem wymiany obywateli polskich narodowości polskiej oraz żydowskiej. N. Lippóczy był obywatelem Węgier, więc nie istniała prawna podstawa dla zezwolenia mu na opuszczenie kraju zesłania. Dopiero w 1953 r. udało się mu uzyskać odpowiednie dokumenty umożliwiające powrót do rodziny.

Chociaż mój tekst dotyczy kolekcji huculskiej, nieodzowne wydało mi się bodaj skrótowe naszkicowanie żywota twórcy tej kolekcji. Jest to bowiem dość typowy, jednocześnie bardzo dramatyczny przykład życiorysu człowieka zaplątanego w absurdalne realia wojny, komunistycznej biurokracji, zmiany granic, przynależności państwowej — bez jakiegokolwiek udziału woli człowieka.

Prowadząc działalność handlową między Polską a Węgrami młody przedsiębiorca odbywał liczne podróże w obu kierunkach. Od lat dziecięcych był zapalonym kolekcjonerem wszelkich osobliwości, toteż kiedy w czasie pierwszej podróży do Polski w 1929 r. odwiedził Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, zafascynowały go eksponowane na ścianach ludowe obrazy na szkle. Dalsza droga w głąb Polski prowadziła przez Orawę (do 1920 r. należącą do Węgier), i tam zaczęła się przygoda węgierskiego winiarza z obrazami na szkle. W jednej z wiosek został bowiem obdarowany przez miejscowego proboszcza obrazem przedstawiającym «Świętą Annę nauczającą Matkę Boską» [3, s. 20].

N. Lippóczy w ciągu każdego roku 4—5 razy podróżował na Węgry w sprawach interesów. Każdorazowo wybierał tak drogę, aby móc odwiedzić nieznane jeszcze miejsca. W ciągu dziesięciu lat, do 1939 r., podróżując samochodem wiejskimi drogami, często z żoną, przemierzył karpackie wioski od Śląska do Huculszczyzny. Wówczas jedną z dróg prowadzących z Polski na Węgry była trasa przez przejścia graniczne w Kutach i Zaleszczykach. Wszędzie poszukiwał obrazów na szkle, które stały się jego główną pasją. W ich poszukiwaniu przemierzył też Siedmiogród, Rumunię i Słowację. Do wojny zgromadził ich 138, ponadto 200 ztuk ceramiki pokuckiej a także kilkadziesiąt ludowych rzeźb o treści religijnej. Kolekcja ta przetrwała szczęśliwie wojnę.

Niedługo po powrocie Norberta Lippóczy'ego z radzieckiej zsyłki, w 1956 r. w Budapeszcie wybuchło powstanie antykomunistyczne. Wówczas Polacy okazali ogromną pomoc walczącym z sowieckimi wojskami Węgrom. Z samego Tarnowa wyekspediowano 125 l krwi dla rannych powstańców. W geście wdzięczności dla swej drugiej ojczyzny Lippóczy w tymże roku ofiarował całą swą kolekcję Muzeum Diecezjalnemu w Tarnowie [1, s. 116]. Decyzja o takim ulokowaniu swej kolekcji podyktowana była bardzo bliskimi związkami rodziny Lippóczych z kolejnymi dyrektorami tego muzeum.

Przekazując kolekcję do muzeum jej ofiarodawca nie poprzestał jej uzupełniać. Pracując jako inżynier w fabryce przetwórstwa owocowo-warzywnego, ze skromnej pensji wydzielał fundusze na zakupy kolejnych obrazów, kompletował też literaturę dotyczącą tych zbiorów [1, s. 120]. Po przejściu na emeryturę (1968 r.) pracował jako wolontariusz w Muzeum Diecezjalnym, porządkując zbiory, opracowując, korespondując z kolekcjonerami ze świata. Jego długie, pełne zasług dla społeczeństwa miasta i kraju życie uhonorowane zostało wysokimi odznaczeniami państwowymi zarówno polskimi jak i węgierskimi. Tarnów zaś przyznał mu tytuł Honorowego Obywatela, a po jego śmierci jedną z ulic nazwano imieniem N. Lippóczy'ego [2, s. 24].

Muzeum Diecezjalne mieści się w kompleksie najstarszych budynków jakie zachowały się w obrębie starego miasta, pochodzących z XVI w. Zbiory tego muzeum stanowi głównie sztuka sakralna, ołtarze, rzeźba, szaty liturgiczne, paramenta kościelne itp. eksponaty zbierane od początku w kościołach diecezji. Kolekcja Lippóczego jest wydzieloną częścią ekspozycji muzeal-

nej i mieści się w trzech niewielkich salach, na piętrze gotycko-renesansowego budynku. Pomieszczenia to niskie, z małymi oknami i belkowanym stropem — robią wrażenie chłopskiej izby. W ich wnętrzu rzędy barwnych obrazów na szkle wyglądają jakby znajdowały się na swych pierwotnych miejscach w góralskich chyżach. I choć tyko część barwnej galerii, to obrazy z Huculszczyzny, to stojący przy ścianie w największej sali piec obłożony huculskimi kaflami nadaje temu wnętrzu charakter iście huculskiej izby.

Piec huculski został zbudowany w tarnowskim Muzeum w 1973 r. z kafli, które N. Lippóczy zebrał przed wojną, i które czas okupacji, podobnie jak obrazy, przetrwały spakowane w skrzyniach. Kafle pokuckie nasz Kolekcjoner zaczął zbierać niejako przy okazji poszukiwań obrazów na szkle malowanych, ale też zaangażował się w to zbieractwo z pasją równą tej, jaką poświęcał obrazom. Oddajmy mu w tym miejscu głos dla zilustrowania nastroju, emocji i pragmatyki pozyskiwania tych zbiorów:

Na dobre «rozkręciło się» moje zbieractwo w roku 1933. W tym to roku poznałem poczciwego Hucuła ze Starych Kut, Zenobija Błyżniuka, który na Pokuciu podjął się wyszukiwania dla mnie obrazów i przywożenia ich do Tarnowa. Pomagał mu w tym także jego brat Michał, zwłaszcza, gdy poznałem prześliczną ceramikę pokucką i bez ograniczenia przyjmowałem wszystko, co przywieźli, czy w skrzyniach koleją przysłali. Oczywiście pouczyłem ich, by na każdy przedmiot naklejali karteczkę z informacją, kiedy i gdzie go znaleźli, a także żeby starali się zdobyć dane dotyczące jego pochodzenia. Braciom Błyżniukom zawdzięczam chyba najcenniejszą część całej kolekcji, 15 obrazów na szkle wykonanych w 2 poł. XIX w. przez Piotra i Karola Niemczyków, Polaków z Bohorodczan, z okolic Stanisławowa.

Jakbym wyczuł zbliżający się kataklizm drugiej wojny światowej i to, że wnet skończy się możliwość zdobycia tych, tak cennych dla mnie obrazów — przynaglałem stale Zenobija i Michała do zbierania obrazów i ceramiki. Nie zawiodłem się na nich: skrzynie za skrzyniami przychodziły z Pokucia do Tarnowa i do końca kwietnia 1939 r. Błyżniukowie dostarczyli mi w ciągu 6 lat ponad 70 obrazów na szkle, około 160 kafli i innej ceramiki, a nawet trochę haftów huculskich. Tyle o mich obrazach pokuckich, o starych kaflach Baranowskiego i Bachmińskiego, które głównie dzięki wspomnianym wyżej braciom Błyżniukom dostały się do moich zbiorów [3, s. 21].

Po powrocie z zesłania, kiedy podarował w roku 1956 Muzeum Diecezjalnemu swą cenną kolekcje obrazów, kafli huculskich nie wyzbył się jednak. Traktował je jako mniej cenną część kolekcji, w porównaniu z obrazami na szkle. Zresztą decydując się na przekazanie zbioru obrazów kościelnej instytucji miał przecież między innymi na względzie ich sakralny głównie charakter. Kafle zaś trudno by z tematyką sakralną in gremio powiązać. Toteż będąc nadal w posiadaniu sporej ilości tych pokuckich dzieł ludowej sztuki, mając świadomość rosnącej z latami ich wartości, część owego zbioru kafli poświęcił w procesie poszukiwania obrazów malowanych na szkle, oferując je za szczególnie cenne obrazy. Ostatecznie jednak zdecydował, aby ich część przekazać do kościelnej kolekcji, pod warunkiem, że znajdzie się sposób na ich eksponowanie. Tak powstał pomysł rekonstrukcji huculskiego pieca, który ostatecznie stanął w sali muzealnej, choć na pokrycie go w całości kaflami zabrakło odpowiedniego materiału. Posługując się ilustracją zamieszczoną w dziele Szuchiewicza [6, s. 122], N. Lippóczy osobiście kierował pracami miejscowego zduna.

Huculski piec od niemal 40 lat jest ozdobą tarnowskiego Muzeum Diecezjalnego. Jego trzon zbudowany został z 36 kafli autorstwa Aleksandra Bachmińskiego (Oleksa Bachmatiuk, 1820—1882). Wśród nich są dwa datowane, z lat 1849 i 1863. Przypiecek, niższa część pieca składa sie z 11 kafli wykonanych przez Michała Baranowskiego (Michaił Baraniuk, 1834—1902) i Piotra Gawriszczewa. Luźno eksponowane są ponadto jeszcze trzy kafle. Prawdopodobnie nie udało się ustalić ich związków z żadnym z twórców, a może dlatego je pozostawiono, bo zbyt ich mało było aby zapełnić jakąś konkretna przestrzeń? Już po ukończeniu budowy pieca Kolekcjoner zdobył kolejny fragment do swej kolekcji — kafel gzymsowy. Nie wbudował go w bryłę pieca — wszystkie gzymsy są tylko odpowiednio wyprofilowanymi w glinie atrapami — fragment ten jest eksponowany luźno, jako osobny eksponat. Tematyka malowanych kafli jest typowa dla sztuki huculskiej tego czasu. Są to scenki myśliwskie, obyczajowe, przedstawienia prac polowych, wiejskiej architektury (cerkiew), postacie świętych, zwierzęta (rak, ptak, niedźwiedź) itp.

W zebraniu kolekcji huculskich/pokuckich obrazów malowanych na szkle, jak wynika z cytowanych

wyżej wspomnień Kolekcjonera, wielki udział mieli jego huculscy kontrahenci Błyżniukowie. Dziś obrazy te są eksponowane w środkowej, największej sali poświęconej kolekcji Lippóczy'ego. Sala ta, ozdobiona wcześniej opisanym piecem, została zagospodarowana obrazami wyodrębnionymi przez Autora kolekcji jako «ikonami malowanymi na szkle [...] powstałymi pod wpływem prawzorów sztuki cerkiewnej o podłożu bizantyjskim» [3, s. 35]. Obok pokuckich obrazów znajdują się tu także, reprezentowane w niewielkiej liczbie, ikony rumuńskie i serbskie. Pokuckie stanowią jednak główny trzon ekspozycji tej sali. Autor ekspozycji podzielił je na kilka grup: ikony wczesne, ikony wschodnio pokuckie w kilku odmianach, bukowińskie, zachodnio pokuckie. W tej ostatniej grupie, liczącej 11 obrazów, znajduje się 9 egzemplarzy, które Kolekcjoner szczególnie mocno cenił i wyróżniał w swojej kolekcji, jest to wspomniany wyżej przez niego zbiór obrazów autorstwa braci Niemczyków z Bohorodczan (przypomnijmy — Kolekcjoner wspominał powyżej, że owych obrazów z Bohorodczan zebrał 15). Jako pokuckie, bez dokładniejszej identyfikacji, inwentarz określa 34 obrazy, jako wschodnio pokuckie — 11. W sumie ekspozycja liczy 56 obrazków, które w inwentarzu sporządzonym przez Kolekcjonera określone zostały jako pochodzące z Huculszczyzny. Wynika stąd, że kilkanaście ze wspomnianych powyżej 70 sztuk, zebranych do 1939 r., zostało zapewne wymienione w trakcie powojennych poszukiwań na bardziej przez Kolekcjonera pożądane egzemplarze, nie związane z tym regionem.

Na ekspozycji umieszczono kilka innych wytworów sztuki huculskiej, pochodzących z kolekcji podarowanej przez N. Lippóczy'ego. Są to dwa świeczniki drewniane (trijci), przy czym jeden malowany, i takiż ceramiczny, 4 kropielniczki (jedna autorstwa Michaiła Sowizdraniuka, duga — Curyłuka), a także 3 misy i 5 dzbanków.

Na marginesie mojego komunikatu uważam za słuszne wspomnieć, że ponowne zainteresowanie Huculszczyzną nastąpiło w Polsce w latach 80. ubiegłego wieku. Był to okres szczególny w polskiej kulturze, będący rezultatem procesów zmierzających do obalenia komunizmu. Wówczas to, na skalę niespotykaną przez poprzednie dekady, zaczął się publiczny dyskurs na temat zamieszkujących Polskę mniejszości etnicznych, religijnych, kulturowych, a także tych mniejszości, które kraj nasz zamieszkiwały w okresie II Rzeczypospolitej. To zainteresowanie przejawiało się między innymi licznymi wystawami organizowanymi przez polskie muzea, zarówno te wielkie, jak też regionalne [4, s. 12]. W obiegu znalazły się artykuły i opracowania na temat Huculszczyzny, na początek głód wiedzy na ten temat zastępowały reprinty przedwojennych opracowań [5, s. 68] oraz wznowienia wcześniejszych prac [7, s. 205]. Obecnie, dzięki daleko idącym przemianom politycznym, które skutkują głównie ułatwieniom w przekraczaniu granic, Huculszczyzna, jak i inne regiony będące niegdyś w granicach Polski, stały się terenem intensywnej penetracji polskich turystów, krajoznawców, etnografów i wszystkich, którym poznawanie wspólnej historii tych ziem jest bliskie.

1. *Bartosz A.* 80 lat Muzeum w Tarnowie / A. Bartosz. — Tarnów, 2007. — S. 115—122.
2. *Jarosz J.* Encyklopedia Tarnowa / J. Jarosz. — Tarnów, 2009. — S. 24.
3. *Lippóczy N.* «Semper sitio», «Polska Sztuka Ludowa» / N. Lippóczy. — T. 29. — 1975. — № 1—2. — S. 19—44.
4. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Centrum Kultury Romów w Tarnowie i Muzeum Okręgowe w Tarnowie (Tarnów. — 1—2 październik, 1998 r.). — Tarnów, 2000. — S. 11—19.
5. *Ossendowski* A. Huculszczyzna / A. Ossendowski. — Poznań : Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu. — Wrocław, 1990. — 125 s. — (Reprint).
6. *Szuchiewicz W.* Huculszczyzna / W. Szuchiewicz. — Lwów, 1902. — T. 1. — S. 119—123.
7. *Vincenz S.* Na wysokiej połoninie / S. Vincenz. — Sejny : Wyd. Pogranicze. — T. 1—3. — 2002. — 432 s.

Adam Bartosz

KOLEKCJA SZTUKI HUCULSKIEJ
W MUZEUM DIECEZJALNYM W TARNOWIE

Jedną z ciekawszych kolekcji sztuki huculskiej w Polsce jest zbiór eksponowany w salach Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie. Kolekcję tę podarował Muzeum miejscowy zbieracz Norbert Lippóczy, z pochodzenia Węgier, który zebrał ją w latach 1933—39. W skład kolekcji wchodzi 56 obrazów malowanych na szkle, piec zrekonstruowany z 47 kafli autorstwa Aleksandra Bachmińskiego (Oleksa Bachmatiuk) i Michała Baranowskiego (Michaił Baraniuk) oraz kilka innych przedmiotów huculskiej ceramiki ludowej.

Słowa kluczowe: sztuka huculska w Polsce; obrazy, malowany na szkle; przedmioty huculskiej ceramiki ludowej; Oleksa Bachmatiuk; Michaił Baraniuk.

Adam Bartosz

ON COLLECTION OF HUTSUL ART IN DIOCESAN MUZEUM OF TARNOW

One of the most interesting collections of Hutsul art in Poland is exhibited in Diocesan Museum of Tarnow. The collection had been donated to mentioned museum by Norbert Lippóczy, a local collector of Hungarian origin who gathered it in 1933 to 1939. The collection consists of 56 glass paintings, a stove restored out of 47 tiles made by Aleksander Bachminski (Oleksa Bachmatiuk) and Michal Baranowski (Mykhailo Baraniuk) as good as several other pieces of Hutsul folk ceramic work.

Keywords: Hutsul art in Poland, pictures, painted on glass shield, objects of Hutsul folk ceramics, Oleksa Bachmatiuk, Mykhailo Baraniuk.

Адам Бартош

КОЛЛЕКЦИЯ ГУЦУЛЬСКОГО ИСКУССТВА В ЕПАРХИАЛЬНОМ МУЗЕЕ В ТАРНОВЕ

Одной из наиболее интересных коллекций гуцульского искусства в Польше является собрание, выставленное в залах Епархиального музея в Тарнове; подаренное местным коллекционером венгерского происхождения Норбертом Липпучы, оно было собрано в 1933—1939 гг. В его составе 56 картин на стекле, реконструированная печь из 47 кафельных пластин, расписанных Олексой Бахматюком и Мыхайлом Баранюком и ряд других предметов гуцульской народной керамики.

Ключевые слова: гуцульское искусство в Польше, изображения, росписи на стекле, предметы гуцульской народной керамики, Олекса Бахматюк, Мыхайло Баранюк.

Софія КОРОЛЬ

РОЛЬ МОТИВУ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЛЕНЕРНОМУ ПЕЙЗАЖІ: БУДЯК — КВІТКА СТЕПУ

Завжди є ризик прийняти за простий реалізм чи запозичення традиції те, що сам автор мислив як глибоко особистісну притчу.
(Л. Айтнер, «Відкрите вікно і човен у бурхливому морі. Есе з іконографії романтизму», 1955)

Привертається увага до проблеми ролі мотиву у формуванні образу природи на прикладі одного з найхарáктерніших мотивів українського пленерного пейзажу. Зроблена спроба подолати традиційний погляд на мотив у пленерному краєвиді як на елемент, продиктований винятково натурними спостереженнями. Поява мотиву будяка зумовлена не лише притаманною йому об᾽єктивною мальовничістю та художньою привабливістю, а засвідчувала про певні зміни в свідомості митця, зокрема про зростання внутрішньої свободи живописця, його прагнення до вираження суб᾽єктивних ідей, до перегляду цінностей як способу збагатити художній світ і вийти за рамки усталених норм.

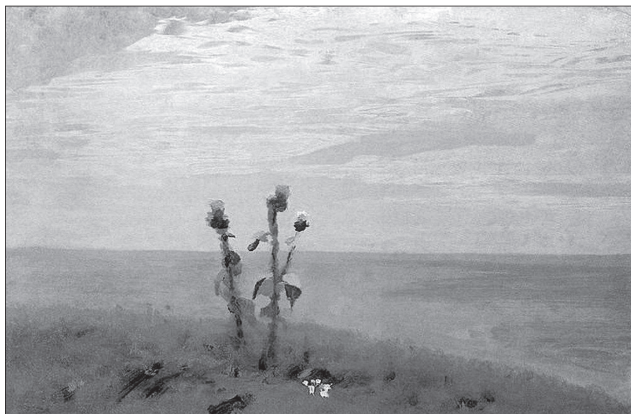
Ключові слова: пейзаж, мотив, художній образ, формально-пластичні та емоційно-психологічні риси.

Самоцінний образ реального навколишнього світу був відкритий і остаточно впроваджений у мистецтво в епоху романтизму. Поряд із створенням гіперболізованих картин ідеального чи фантастичного світу, саме романтизм вперше звернув увагу на звичайні мотиви довколишнього життя. Реалізм як художній напрям і творчий метод поглибив ці відкриття у бік ще більш конкретного і безпосереднього пізнання оточуючої дійсності. Це знайшло свій безпосередній вияв у пейзажному жанрі. Художники захоплено і послідовно вивчали природу, намагаючись якомога точніше передати її характерні риси, не оминаючи, при тому, виявлення своїх особистих вражень.

Одним із доволі поширених мотивів українського пейзажного живопису став мотив будяка у степу. Попри свою фрагментарність та інформативну лаконічність він, все ж, є цілком завершеним сюжетом, з доволі чітко окресленим полем для тлумачення. Повторюваність цього мотиву у творчості різних художників говорить про важливість його змістових конотацій і здатність передати глибоке художнє хвилювання, викликане спогляданням природи. Великий вплив на поширення цього мотиву мав безумовний ефект новизни, яким він володів, порівняно з пейзажем попередньої епохи. Немалу роль у популярності будяка відіграла й та переконлива мальовничість, яка стала його характерною формально-пластичною ознакою.

Окреслюючи проблематику поняття «мотив», зазначимо, що мотив є найменшим структурним елементом зображення, який несе змістове навантаження. Окрім того, у нашому контексті важливо наголосити, що мотив не лише має свою сюжетно-композиційну основу, свої художні вальори, з яких складається загальноестетична вартість усього образу, але й те, що мотив, його форма і характер, є явищем суб᾽єктивним, а значить світоглядним. З усього багатства зовнішнього світу художник обирає якийсь один його елемент, який зворушив митця найбільше, який суголосний з його внутрішнім емоційним ладом, і який стає втіленням його уявлень про найсуттєвіше у довколишньому світі. Така перспектива дає можливість спробувати окреслити емоційно-психологічні чинники формування структури українського національного пейзажу та глибше оцінити його художньо-стилістичні особливості.

Розвиток іконографії пейзажу впродовж усього XIX ст. доводить, що це був той жанр, на якому



Іл. 1. А. Куїнджі. Дніпро, 1901

Іл. 2. А. Куїнджі. Степ, 1875

Іл. 3. А. Куїнджі. Дніпро, 1901

найменше позначився вплив літератури, у сенсі формально-сюжетних запозичень. Як зазначав Л. Айтнер, художник у XIX ст. був вільним у виборі тем, мотивів і образів, відтак він вів пошуки, здебільшого, у сфері власного суб'єктивного досвіду [1, с. 268]. Починаючи з імпресіонізму і, особливо, у постімпресіоністичну епоху, мистецтво пейзажу остаточно набуло свободи у виборі мотиву. І немає значення, в якій стилістичній манері виконано пейзаж: чи це натуралістичне об'єктивне бачення, чи символічне прочитання, чи декоративне трактування, — мотив став наслідком ціннісного підходу до навколишнього світу та відображав не лише естетичне вподобання художника, але й ставав виразником глибших пластів самосвідомості епохи.

На відміну від поглядів чистих імпресіоністів, які підкреслено наголошували, що для них має значення не мотив, а лише спосіб бачення (хоч тут, як стверджує К. Кларк, вони потрапляли в залежність від природи вибраних сюжетів) [2, с. 208], українські натурні художники вносили в пленер ліричний і суб'єктивний елемент. Український краєвид у XIX ст. навіть у своїх найбільш натуралістичних тенденціях залишався живописом вираження, а не наслідування. І власне суб'єктивізм полягав уже в самому відборі і компонуванні мотиву. Про такий відбір художник-барбізонець Теодор Руссо говорив: «Під композицією я розумію те, що є в нас, коли ми по можливості входимо у зовнішню реальність речей» [2, с. 181]. Як наслідок, мотив був потрактований як ціннісна категорія.

Мотив будяка як характерний елемент іконографії українського пленерного живопису нерозривно пов'язаний із темою степу. Починаючи з епохи романтизму, образ степу набуває активного поширення в українській літературі та мистецтві. Найбільшої довершеності і художньої глибини цей мотив досяг у поетичній і малярській творчості Т.Г. Шевченка [8]. Його степ вперше постав як глибоко осмислений естетизований простір. Окрім того, він набув значення сакрального локусу, який пов'язував минуле з майбутнім, історію з сучасністю, індивідуальність із народом. Відтак цей мотив міцно закріпився у художній свідомості завдяки своїм естетичним вартостям, а також завдяки своїй архетипності та міцному зв'язку із фольклорними традиціями.

Топос степу став одним із характерних прикладів нової іконографії в українському мистецтві другої половини XIX століття. У час, коли старі іконографічні схеми уже перестали виражати важливі смисли та не задовольняли запиту на нові теми і образи, художники взялися за пошуки нової іконографії. Свобода вибору, з одного боку, розкривала перед митцем широкі творчі можливості, та, з іншого, загрожувала йому залишитись незрозумілим суспільству. Всю відповідальність за образ вона покладала на художника [1, с. 268].

У нашому випадку ми маємо справу з мотивом, який не лише був вдало опрацьований як художній образ, але й осмислений як певний символ, як носій влучно виражених ідей, завдяки чому йому було забезпечено досить довге життя у мистецтві пейзажу.

Чортополох (або будяк, або реп'ях) росте на яскравому сонці, в непристосованих умовах степу. У свідомості обивателів будяк асоціюється з ідеєю бур'яну, а бур'ян, як відомо, треба виривати, викорінювати. Але для художників пленеру ця квітка степу становила неабиякий інтерес з точки зору її колористичних можливостей, композиційних особливостей та, не в останню чергу, ідейних конотацій. Хоч будяк не має такої аристократичної витонченості, як інші квіти (шляхетні іриси, тюльпани чи маки), проте він став важливим мотивом живописної флори епохи модерну. Його образ збудований за допомогою активних пластичних засобів: контрасту світла і тіні, сміливих кольорових зіставлень. Секрет популярності мотиву будяка в українському живописі полягає в його емоційній виразності і хара́ктерності. Рішуче поєднання лаконічності, експресії та мальовничості надавало цьому мотиву виняткової притягальності і художньої переконливості. У творчості різних пейзажистів цей мотив набув своїх індивідуальних «інтонаційних» відмінностей, однак у сфері структурно-функціональних рис ми спостерігаємо сталий підхід до його використання.

У першу чергу функція мотиву будяка архітектонічна. Створити композиційно вдалий образ степу дуже складно, адже у ньому, за наявних безмежних горизонтальних смуг (небо, хмари, ріка, лінія горизонту, земля), немає ніяких вертикальних структур. Тому українські художники дуже тонко виділили з-поміж степової флори будяк — як конструктивний мотив, який об'єднує верх і низ композиції та за допомогою стрункої будови і підкресленої геометричності створює чітку вертикаль. Ця вертикальна перспектива зумовлює ще одну пластичну особливість мотиву будяка. Це — точка зору, подача образу знизу вверх. Для того, щоб намалювати будяк таким, яким ми його бачимо на більшості картин, треба було не лише наблизитися до нього, але й відтворювати його з максимально близької до землі точки. Навіть якщо лінія горизонту є висока, будяк все одно зображено знизу догори: він виростає з землі, де в густій траві губиться його основа, стебло пнеться високо

Іл. 4. Я. Станіславський. Будяки

вгору, а за ним цей вертикальний рух повторює і наш погляд. І невідомо, що має більшу притягальну силу: чи епічний образ природи дальнього плану, чи цей ґротескний і зухвалий будяк на його фоні (іл. 1).

Зазначені художні засоби ілюструють нам ідею вираження в пейзажі концепції піднесеного буття, взаємозв'язків великого і малого світів, але не їх романтичного протиставлення, а драматичного і напруженого співжиття, взаємодії.

Аналіз мотиву будяка цікавий також і з емоційно-психологічної точки зору. Не в останню чергу інтерес до будяка був викликаний витривалістю цієї рослини, її стійкістю до життєвих незгод, що вплинуло на її характер — мужній, гордий, незалежний. Ці риси, у свою чергу, викликають виразну асоціацію із підкресленим індивідуалізмом: чи то персонально художника, що мислить себе образно у протиставленні до світу; чи то індивідуалізму як характерної риси української вдачі, якоїсь впертості і непоступливості, що однаково притаманна і українцеві, і чудовій квітці українського степу.

Серед піонерів цієї теми — теми українського степу і його головної окраси — чортополоха, безумовно, був Архип Куїнджі (1841—1910). Його зображення степу у цвітінні — поетично оспівана епічна природа степової України (іл. 2). Російський письменник, виходець із Катеринославщини, Всеволод Гаршин (1855—1888), вражений картинами А. Куїнджі, побаченими на 4-й пересувній виставці 1875 р., писав з Петербурга до своєї матері в Україну: «Степ — просто чудо. Зрештою, той, хто не бачив наших степів, нічого не зможе зрозуміти в цій картині. Море трави, квітів, світла!» [4, с. 34]. Небо і земля симетрично ділять композицію по горизонта-

Іл. 5. Я. Станіславський. Будяки на сонці, перед 1895

лі, у глибині по центру їх врівноважує зображення села. На картині все подано узагальнено, і лише три кущі будяка на першому плані зображено у всій конкретиці з чітко промальованими деталями.

На двох пізніших пейзажах з видом Дніпра за 1901 р. (іл. 1, 3) уже відсутня будь-яка деталізація. Тут максимально узагальнено образ могутньої ріки і безмежного степу за нею, а також величавого неба, яке віртуозно узгоджене по тону з усією композицією. На фоні цих розлогих фрагментів стрімко випинається вгору будяк, який наче нанизує на себе по черзі горизонталь землі, ріки і неба. Він — і композиційний центр, і єдина вертикаль, і живописно-пластичний акцент пейзажу. Це переконує у тому, що А. Куїнджі усвідомлено обирав мотив будяка, вдало використовуючи його багаті формально-пластичні особливості.

Неодноразово мотив будяка з'являвся у творчості Яна Станіславського (1860—1907), який з дитинства увібрав у себе красу рідної української землі, а згодом дуже тонко передав її у глибоких і поетичних пейзажних образах. Будучи художником пленеру, Я. Станіславський, однак, «умів побачити за мінливою поверхнею явищ природи глибший метафізичний сенс буття» [9]. Це напоювало його образи художньою переконливістю і життєвою правдою.

Точність спостереження і гострота сприйняття, а, надто, любов до стихії української природи надавали Я. Станіславському тієї свободи і легкості, з якою виконані усі його пейзажі, зокрема чимало з них з мотивом будяка. Серед них є образ будяка, що ледь вириваючись з-поміж степового різнотрав'я, все таки, перебирає на себе ініціативу та вивищується над розлогим однорідним степом (іл. 4). Є пейзаж, де будяк виростає до розміру дерев і м'яко гойдається під подувом вітру. В іншій картині він виблискує на сонці ніжним фіолетовим, а в тіні смарагдовим кольорами, знову таки, домінуючи над хаотичним царством флори та впорядковуючи його (іл. 5).

Я. Станіславський не випадково, а осмислено і послідовно використовував мотив будяка для створення різних за настроєм і характером пейзажних образів, про що свідчить ще одна робота. На ній художник відтворив свої відчуття від випаленого розпеченого сонцем оранжевого степу, на фоні якого зобразив позбавленого життєвих сил білого «хребта» будяка. Немає жодного натяку на порятунок, а проте гілочки чортополоху гордо виструнчились, підтримуючи одна одну під боки (іл. 6).

Як художнику із тонким відчуттям поезії природи, Я. Станіславському вдалося пробудити таке ж відчуття в інших митців. Можливо саме тому у творах Івана Северина (1881—1964), учня Яна Станіславського, не лише відчувається серйозне естетичне сприйняття природи, але звучить глибока меланхолія.

Будучи близьким до художньої мови модерну, І. Северин відчував потребу промовляти узагальнено і символічно. Мотив будяка був, безумовно, вдалим засобом для досягнення цієї мети: він достатньо естетичний, якщо відкинути упередження, з якими боровся модерн, та цілком лаконічний у формальному втіленні. Можливо тому у пейзажах І. Северина мотив будяка отримав своє дуже характерне звучання. У «Краєвиді з будяком» він демонструє урочисту статичність, на противагу довколишньому рухові колосся і хмар. А в краєвиді «Будяк у степу» (іл. 7) його роль збільшена до головної дійової особи, задля якої і створено цей містичний пейзаж з жовто-гарячим степом і яскравим сонячним диском, який поволі занурюється у синьо-фіолетову тінь.

Можна наводити ще багато зображень будяка у краєвиді, і кожного разу ми будемо мати справу з різним художньо-естетичним трактуванням, різними душевно-емоційними алюзіями, але завжди пе-

ред нами поставатиме сміливий, характерний і промовистий пейзажний мотив.

Проте є ще один яскравий приклад використання мотиву будяка, який, з огляду на драматургію образу, не можна оминути у контексті нашої статті. Мова йде про картину «Будяки» Михайла Беркоса (1861—1919), — за словами мистецтвознавця Ольги Денисенко, — «найпослідовнішого пленериста харківської школи українського пейзажу» [3, с. 202]. Тут, окрім виразних імпресіоністичних впливів та елементів модерну, ще дуже відчутними є принципи реалістичного малярства. Мотив наче розкріпачує художника і дає йому змогу не просто вільно насолоджуватися натурою, але за допомогою тієї натури промовляти з глибин своєї душі.

У «Будяках» М. Беркоса мотив узято монументально, з максимальним наближенням до землі, а отже з дуже точним і ретельним відтворенням найдрібніших деталей (іл. 8). Треба сказати, що це — характерна індивідуальна манера художника, коли, як засвідчує О. Денисенко, «верхній край полотна низько зрізано та любовно перебрано всі складові земного зела» [3, с. 202]. Композиція краєвиду дуже чітка і сформована за допомогою кількох груп. Зліва ми бачимо молоденькі стебельця реп'яха, який щойно проріс крізь густу траву при землі. У нього свіжозелені гілочки, яскраві і насичені різнобарвні квітки. Поряд із цією групою зображено високий дорослий будяк. У нього міцне і тверде стебло, виразні колючки, але кольорові пелюстки уже перецвіли і набули охристого відтінку. А третя частина композиції складається з пересохлого і випаленого сонцем куща будяка, гілки якого вже давно втратили живильну вологу. Вони мертві, і тільки їх густе мереживо та вперте стремління догори промовляє про силу колишнього буяння. Нижнє листя разом зі стеблами, як під важкими шатами, назавжди опустилося додолу. Вся ця чітко зрежисована «трав'яна мізансцена» не залишає сумніву, що три групи зелені перед нами є втіленням трьох етапів людського життя: юності, зрілості і старості. Цей приклад ще раз підтверджує нашу думку про ставлення українських пейзажистів до мотиву будяка: не стільки пленерно-натуралістичне, скільки рефлексивно-метафоричне. У ньому присутня, коли так можна сказати, певна харизма, яка, вочевидь, і приваблювала художників, що відчували суголосність між своєю вибраністю і самотністю — та гордою квіткою українського степу. Крім того, цей живописний мотив був здатен епатувати і вносив помітну динаміку в монотонний характер традиційних пейзажних мотивів. Можна з впевненістю сказати, що саме з цих міркувань молодий харківський художник-конструктивіст Василь

Іл. 6. Я. Station Станіславський. Будяк

Іл. 7. І. Северин. Будяк в степу, 1909 (?)

Іл. 8. М. Беркос. Будяки, 1898

Єрмілов створене ним у 1910-х рр. творче об'єднання теж назвав «Будяк» [7].

Наостанок зазначимо, що зображення будяка виявилося дуже вдалим мотивом українського пленерного живопису. Секрет його популярності полягав в емоційній виразності і харáктерності. Завдяки вдалому поєднанню лаконічності, зухвалої мальовничості і експресії цей мотив набув виняткової притягальності і художньої чутливості. Але його присутність зумовлена не лише живописними якостями (мальовничістю і колористичною привабливістю). Оскільки український пейзаж здебільшого постає як пейзаж вираження, то і мотив мислився не лише як натурне зображення, але й як, власне, «особистісна притча» (Л. Айтнер. — *С. К.*). В міру того, як відбувалися якісні зміни в художній самосвідомості епохи та розширювалися межі естетичного, виникла потреба у предмети видимого світу вплітати людські почуття, настрої, сподівання. Мотив будяка виявився придатним для вираження широкого спектру настроїв і почуттів, як, наприклад, самотності, стійкості, незалежності, впертості, мужності тощо.

Звичайно, цей мотив не винятковий, адже є чимало інших мотивів, які розкривають рефлексивну сутність українського пейзажу. Їх уважне прочитання неодмінно додасть нам глибини у спогляданні і розумінні яскравого художнього явища — національного пленерного живопису.

1. *Айтнер Л.* Открытое окно и лодка в бурном море. Эссе по иконографии романтизма / Л. Айтнер // «Искусствознание»'1/5 (XXV). — 2005. — С. 267—281.
2. *Кларк К.* Пейзаж в искусстве / К. Кларк. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2004. — 304 с.
3. Харківська пейзажна школа. Остання чверть XIX — початок XX століття / В. Немцова, С. Бінусова, О. Денисенко. — К. : Родовід, 2009. — 272 с. : іл. — (Альбом).
4. *Яруцкий Л.Д.* Архип Иванович Куинджи. Рассказы о художнике. Воспоминания современников. Художественная критика. Документы / Л.Д. Яруцкий. — Донецк : Кардинал, 1998. — 320 с.
5. *Rossa A.* Impresjonistyczny świat wyobraźni. Poetycka i malarska kreacja pejzażu. Studium wybranych motywów / A. Rossa. — Krakow : UNIVERSITAS, 2003. — 364 s.
6. *Андреев М.* Какая идея у чертополоха? / Михаил Андреев. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://artsophia.ru/vangogh1.html.
7. *Кислов А.* Пророк дизайна / Андрей Кислов. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://weekly.ua/style/etno/2011/07/07/143419.html.
8. *Ткаченко І.* Тарас Шевченко як творець національно знакового образу степу / І. Ткаченко. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://1576.ua/uploads/files/6041/Tkachenko_I.Taras_Shevchenko_jak_tvorets_natsionalno_znakovoho_obrazu_stepu.1576.ua.txt.
9. *Kossowska I.* Jan Stanisławski / Irena Kossowska. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://culture.pl/pl/tworca/jan-stanislawski.

Sofiya Korol

ON THE ROLE OF A MOTIF IN UKRAINIAN LANDSCAPE EN PLEIN AIR: THISTLE, A STEPPE FLOWER

Main idea of the article has consisted in an attempt of attraction the audience's attention to a problem of the role played by a motif in formation of natural image exemplified through one of most characteristic motif of Ukrainian landscape en plain air. In the article has been made a try at overcoming traditional view of motif en plein air landscape as an element introduced by exclusively natural considerations. The emergence of a thistle motif not only determined its innate floral picturesqueness and artistic attraction but also attested certain changes in an artist's consciousness, particularly in growth of his inner freedom, in his striving for expression of subjective ideas and re-examination of values as a method for enrichment of artistic world and coming out the framework of ascertained norms.

Keywords: landscape, motif, artistic image, form-plastic and emotio-psychological treats.

София Король

РОЛЬ МОТИВА В УКРАИНСКОМ ПЛЕНЕРНОМ ПЕЙЗАЖЕ: ЧЕРТОПОЛОХ — СТЕПНОЙ ЦВЕТОК

Главная идея статьи состоит в попытке привлечения внимания к проблеме роли мотива в формировании образа природы на примере одного из наиболее характерных мотивов украинского пленерного пейзажа. В статье сделана попытка преодоления традиционного взгляда на мотив в пленерном пейзаже как на элемент, подсказанный исключительно натурными наблюдениями. Появление мотива чертополоха, обусловленое не только присущей ему обьективной цветистостью и художественной привлекательностью, свидетельствовало об определенных изменениях в сознании художника, в частности о возрастании внутренней свободы живописца, о его стремлении к выражению субьективных идей, к пересмотру ценностей как способа обогащения художественного мира и выхода за пределы установившихся норм.

Ключевые слова: пейзаж, мотив, художественный образ, формально-пластические и эмоционально-психологические черты.

Андрій ЛЕСІВ

ОСОБЛИВОСТІ ЗОВНІШНОСТІ ЮДИ ІСКАРІОТА В УКРАЇНСЬКОМУ МАЛЯРСТВІ XVI—XVIII ст.

Подається багатогранний та різноманітний образ Юди Іскаріота в українському малярстві XVI—XVIII ст. Значною мірою це стосується зображальної зовнішності апостола. При аналізі збережених пам'яток того часу стверджується великий діапазон і значна свобода в іконографічному трактуванні Юди Іскаріота.

Ключові слова: Юда Іскаріот, апостоли, «Тайна вечеря», страсний цикл, українська мистецька традиція, культури східна візантійська та західна європейська.

Образ Юди Іскаріота, так як і стилістика українського малярства загалом, формувався на стику двох культур — східної візантійської та західної європейської. Більш ранні пам'ятки зображують Юду в дусі візантійських канонів, натомість в пізніших іконах, починаючи з XVII ст., відчувається вплив європейського мистецтва, зокрема і на трактування постаті Юди.

У Візантійському іконописі всі іконографічні образи були чітко і детально регламентованими. В середньовічному візантійському мистецтві канони іконографії були укладені в своєрідні іконографічні й іконописні інструкції, які згодом отримали назву ерминії (гр. Ἑρμηνεία — роз'яснення, тлумачення). Значну їх частину становили іконографічні довідники, а також практичні настанови з техніки й технології іконопису та розділи з богослов'я ікони. Ось як рекомендується трактувати композицію «Тайна вечеря» і, зокрема, образ Юди Іскаріота, в одному з болгарських текстів ерминії: «Дім з високими склепіннями, посередині — стіл. На столі — ложки, виделки, ножі, глиняні миски — малі і великі. Хліб — цілі хлібини і нарізані скибки, пляшки і чаші. З другого боку стола посередині сидить Ісус Христос. Навколо стола сидять дванадцять апостолів. Святий Іван пригорнувся до Христа, опершись на Його коліна, а Ісус благословляє його. Перед Христом стоїть велика миска, в ній — печене ягня. Юда Іскаріот — молодий, без бороди, той, хто зрадить Христа. Сидить позаду і тримає в руці хліб. Одяг його є темним, а німб — трохи темнішим за інші. Біля столу — завіса. Якщо бажаєш, то намалюй над присутніми підняту зібрану завісу». І інший запис: «Дім, і в домі — посуд для вина і тарілки, і глек з вином, і чаша. І Христос сидить за столом з апостолами. Ліворуч — святий Іван, схилився на груди Йому, праворуч — Юда, з простягнутою рукою до тарілки, дивиться в бік Ісуса» [1].

Тут описується канонічний візантійський тип зовнішності Юди Іскаріота — молодий чоловік без бороди і вус, з помірно довгим волоссям. В українському мистецтві такий образ Юди був поширений до кінця XV ст. Прикладом є стінописи в катедральному соборі в Сандомирі і Замковій каплиці в Люблині, ряд ікон «Страстей». На іконі «Страсті» зі Здвижня поч. XV ст. Юда Іскаріот зображений в канонічному візантійському образі юнака без бороди і вус, з хвилястим темним волоссям, зачесаним назад, з м'якими рисами обличчя. Схожий об-

«Тайна вечеря» (фрагмент), 1678 р. Колекція Студіон, Львів

раз також мають постаті Юди Іскаріота в Сандомирі та Люблині.

Проте починаючи з XVI ст. образ Юди в українському малярстві зазнає докорінних трансформацій, зазнаючи впливу європейського мистецтва.

Джотто Ді Бондоне (1267—1337) — «батько» ренесансного живопису, у фресках капелли Скровеньї в Падуї (1305) трактує Юду в дусі візантійського мистецтва — в молодому віці, проте в Джотто Юда Іскаріот вже має коротку бороду. Не особливо помітні, на перший погляд, на обличчі апостола наявні молода руда борідка та рідкі вусики. В композиції «Поцілунок Юди» Джотто зображує Юду в профіль, завдяки чому краще можемо прочитати риси його зовнішності.

В «Тайній вечері» Дуччо Ді Буонінсенья, що входить до страсного циклу вівтарного образу «Маеста» з сієнського собору, створеного в 1308—1311 рр., Юда сидить на передньому плані перед Ісусом, крайнім по праву руку від Нього. Зображений в профіль, образ апостола-зрадника вже є доволі далеким від візантійських канонів. Юда зображений в віці 35—40 років, волосся темне, коротко підстрижене. Наявна коротка гостра борода і підстрижені вуса. Волосся і борода дещо неохайні, завдяки чому Юда вирізняється з-поміж інших апостолів. В зовнішності Юди відчуваються певні іронічні риси, в міміці проявляється ледь помітна посмішка. Погляд Юди спрямовується на Ісуса.

Зміни, які відбулися в українському мистецтві на зламі XVI—XVII ст., здійснили свій вирішальний вплив на трансформацію образу Юди Іскаріота. На зміну візантійським традиціям приходять західноєвропейські віяння. В трактуванні зовнішності Юди, зокрема в іконах «Тайна вечеря», виразно проявляється західний вплив — Юда стає старшим, його зображують в зрілому віці, з довгим темним волоссям, бородою та вусами.

Цікаво, що ці зміни відбулися відносно в короткий період часу, фактично, радикально замінивши традиційний візантійський іконографічний тип зображення Юди. Серед збережених сьогодні ікон «Тайна вечеря» з періоду XVII—XVIII ст. не виявлено жодної, де Юда був би потрактований у візантійській традиції — в молодому віці без бороди і вусів. Проте це стосується лише ікон «Тайна вечеря», оскільки в іконах «Страсті» Юда часто й надалі зображувався в молодому віці.

Отож, згідно з новим для українського мистецтва XVII—XVIII ст. іконографічним типом, в іконографії «Тайної вечері» Юда зображувався віком не молодше 35—40 років, а частіше — в більш зрілому віці. Колір волосся, бороди та вус Юди передавався відтінками від рудого до темно-коричневого, чи навіть чорного. Обов'язковим елементом зовнішності Іскаріота є борода та вуса. Довжина бороди могла бути різною, проте вона була присутня завжди.

Новий образ Юди з західноєвропейського мистецтва поширювався на українських теренах починаючи з середини XVII ст. здебільшого завдяки гравюрам. Ключовим моментом було поширення серед українських майстрів Лицевих Біблій де Йоде та Піскатора. Звертання українських майстрів до західноєвропейських гравюр набуло особливого поширення в другій пол. XVII — сер. XVIII ст. Найбільшої популярності набули різні видання Біблії Піскатора (1614, 1639, а особливо 1650 і 1674 рр.) [5, с. 46]. Найпоширеніше серед українських майстрів видання Біблії 1650 і 1674 років — це книга в двох томах із серіями понад 400 гравірованих ілюстрацій до біблійних текстів Старого й Нового Заповітів, алегоричні зображення «Пісні пісень» та Соломонових притч, видінь Даниїла та Ездри, окремі зображення братів Йосипових — родоначальників дванадцяти колін Ізраїлевих, пророків, суддів, царів, зображення міфологічних божеств, Євангеліс-

тів, євангельських подій, притч, заповідей, блаженств, молитви Господньої, страстей, Діянь апостолів, Символу віри, Апокаліпсису. В стилістиці цих гравюр помітні сильні італійські впливи в поєднанні з нідерландськими пізньоготичними традиціями. Гравюри виконувалися фламандськими і голландськими майстрами другої пол. XVI — поч. XVII ст. за рисунками нідерландських художників переважно другої пол. XVI ст., такими як Мартин де Вос (1536—1603) та Мартин Хемскерк (1498—1574) [5, с. 47]. Сьогодні Лицева Біблія Піскатора видання 1674 р. є оцифрованою та знаходиться у відкритому доступі, зокрема на веб-сторінці бібліотеки Свято-Троїцької Сергієвої лаври [11].

Клаус Янус Вішер (Nikolaus Johannis, або Claus Janus Visscher, в перекладі на лат. — «Piscator», тобто «рибалка», 1587—1661) — голландський маляр, рисувальник і гравер, почавши видавничу діяльність ще 1612 р., із значними доповненнями повторив видання кінця XVI ст., здійснене 1586 р. в Антверпені Герґардом де Йоде (1509—1591), родоначальником сім'ї художників-граверів і живописців. Друге видання Лицевої Біблії де Йоде здійснила його вдова наприкінці 90-х рр. XVI ст., включивши до неї серію з 15 гравюр на тему «Страстей» авторства свого сина Петра де Йоде (1570—1634), який на початку 90-х рр. побував в Італії і Парижі, працював з творами Тінторетто, а пізніше виконав ряд гравюр і для видання Піскатора. Альбом Герґарда де Йоде неодноразово перевидавався протягом століття в Антверпені і Амстердамі.

Наслідування гравюрних композицій набуло значного поширення в творчій практиці цехових майстрів, у тому числі і лаврських, і львівських, і на всіх західноукраїнських теренах. Маляри запозичували для своїх композицій мотиви, окремі постаті, елементи чи цілі композиції.

В гравюрах Біблії Піскатора 1674 р. Юда Іскаріот зовнішньо трактується як чоловік зрілого віку, з довгим волоссям, бородою, вусами, з суворими рисами обличчя. Такий самий образ апостола подається і в гравюрах українських майстрів — в Тріоді Квітній, виданій в Київській Лаврі 1631 р., в Тріоді Квітній, виданій в львівській друкарні Михайла Сльозки 1663, 1688 р., в львівській Євангелії, надрукованій в друкарні Михайла Сльозки в 1665, 1670, 1690 роках.

«Тайна вечеря» (фрагмент), 1650 р., іконостас церкви Св. Духа в Рогатині

Новий образ Юди показово ілюструється в страсному циклі іконостасу Миколи Петрахновича з Успенської церкви у Львові (створений 1637 р., зараз — церква св. Козьми і Дем'яна в с. Великі Грибовичі). В сцені «Поцілунок Юди» Іскаріот зображений у віці дещо старшому за Христа, з довгим рудим волоссям та густими бородою й вусами. Юда підходить до Ісуса з-за спини і притуляється до Його лику щокою, таким чином їхні лики зображені поряд і різниця в зовнішності Юди та Ісуса тут особливо помітна. Борода Юди значно довша і густіша від Ісусової, як і його вуса. Колір волосся має помітний рудий відтінок. Образ Юди-зрадника помітно підкреслюється яскраво-жовтим гіматієм, в який він одягнений.

Традиція зображувати Юду рудоволосим зародилася в середньовічному європейському мистецтві. В Новому Заповіті немає жодних вказівок стосовно зовнішності Юди. С. Кобєлюс зауважує, що лише в пізніших століттях після написання книг Нового Заповіту, під впливом зростаючого негативного ставлення до євреїв, було помічено, що переважаючу кількість серед них становлять рудоволосі [6]. Тоді цю особливість було пов'язано з образом Іскаріота — юдея за походженням. Рут Мелінкофф — спеціаліст з середньовічного мистецтва та дослідниця антисемітських проявів в мистецтві Середньовічної Європи [7], пов'язує негативне ставлення до рудого волосся у середньовічній європей-

«Тайна вечеря» (фрагмент) кін. XVII ст., іконостас церкви Різдва Богородиці в с. Ґораєць

ській культурі з культурою Стародавнього світу. Проводиться паралель з єгипетським негативним божеством Сетом, якого вважали «червоним володарем пустелі». В грецькій міфології божеством, якого прирівнюють до єгипетського Сета, був Тифон — страхітливий велетень з вогняно-червоним волоссям. В Стародавній Греції та Римі негативне ставлення до рудоволосих пов'язувалося також з тим, що в комедійних театральних постановках актори, що грали невільників, одягали червоні перуки. Аристотель писав: «Рудоволосі бувають нікчемними, про що можна зробити висновок, подивившись на лисицю... Ті, що мають полум'яну шкіру, бувають нестримними, одержимими, бо члени тіла, що розігріті надміру, мають пломенистий колір. Також рум'яна на обличчі свідчать про нестримний характер та гарячу кров» [6, с. 58]. В деяких зображеннях Юди Іскаріота його карикатурне обличчя, червона, а навіть темна шкіра, виразно контрастує з світлою шкірою лику Ісуса.

У середньовіччі рудоволосими зображали брехунів, зрадників, вбивць, злих духів, відьом. В їхньому поводженні вбачали небезпеку, підступ, невірність, безумство, єресь, і навіть вульгарність. На мініатюрі 1148 р., що ілюструє Біблійну Книгу Буття [6, с. 58], Каїн, що вбиває Авеля, має виразно руде волосся. Одним з найдавніших зображень рудоволосого Юди є «Тайна вечеря» з Псалтиря з абатства Бенедиктинців в м. Мельк (коло 1255—1260 рр.) — тут Юда вирізняється з-поміж інших карикатурними рисами обличчя та яскраво рудим волоссям.

В «Тайній вечері» з Кобурзької панелі Матіаса Ґрюневальда, створеній 1503 р., образ Юди подається у відверто саркастичній стилістиці: темна жовтувата шкіра лиця, рудо-помаранчеве розпатлане кучеряве волосся, що спадає по шиї важкими пасмами, густа загострена борода та вуса, великий кругловидний ніс з горбинкою — зображення Юди містить виразне негативне забарвлення, в його образі прочитуються семітські риси зовнішності.

В українському мистецтві XVII—XVIII ст. наявні численні приклади зображення Юди Іскаріота з семітськими рисами, або лише з рудим заростом на голові. Прикладом є як вже названа ікона «Поцілунок Юди» з Успенського іконостасу Миколи Петрахновича, так і цілий ряд інших пам'яток.

В іконі «Тайна вечеря» 1678 р. зі збірки львівського Студіону, зображуючи Юду Іскаріота, художник звертається до фольклору та реальних образних прототипів, запозичених з буденного життя людей. Юда в даній іконі зображений з рудим довгим волоссям, великим носом, бородою та вусами. Борода досить довга, загострена донизу. Вуса довгі, густі, з характерними закрученими догори кінчиками. Очевидно, тут художник проводить тонкі алюзії як до образу «шинкаря», чи «корчмаря», так і до характерних елементів зовнішності тогочасних шляхтичів чи вельмож. Таким чином, образу Юди надається особливе негативне забарвлення, яке було б зрозуміле українському населенню. Юда одягнений в яскравий червоногарячий хітон, світлий сірохристий гіматій, а на ногах має яскраві червоні чоботи, що додатково підсилює стилістику його сатирично-фольклорного образу. Ліву руку він ховає за спину, тримаючи в ній кисет з срібняками.

На іконі 1657 р. з Тисовця (збірка Історичного музею в Сяноку), Юда також зображений рудоволосим та з яскраво вираженими рум'янами на щоках. Тут, в образі Юди, в рисах обличчя апостола, художник відтворює ознаки зневаги і навіть огиди. Це прочитується в міміці апостола — кутики губ опущені, верхня губа і носо-губні складки напружені. Погляд Юди спрямований на Ісуса — це до Нього апостол-зрадник відчуває зневагу, чи, можливо, зневіру.

Міміка Юди є ще одним вагомим елементом його унікального образу в українському мистецтві того часу. Вираз зневаги, відрази, гніву доволі часто прочитується на обличчі апостола-зрадника.

Черговим таким прикладом, та загалом зразком нового для українського мистецтва образу Юди, є ікона «Тайна вечеря» з іконостасу церкви Святого Духа в Рогатині, що датується 1650 р. Іскаріот зображений чоловіком середнього віку з довгим світло-рудим волоссям, бородою й вусами такого ж відтінку, худорлявим обличчям з гострими рисами, широкими бровами, низько посадженими вузькими очима, вузьким і довгим носом, чітко вираженими вилицями. Міміка Юди демонструє вираз зневаги — крила носа дещо підняті, кутики вуст опущені. Юда помітно вирізняється серед інших персонажів стилістично. Можна припустити, що його образ написаний рукою іншого маляра, що володів блискучою художньою майстерністю. Яскравий світло-рудий, навіть жовтуватий відтінок кольору волосся Юди, в ансамблі з охристо-жовтим хітоном та помаранчевим гіматієм, в які одягнений Іскаріот, творять виразний і цілісний образ, який можемо назвати одним з найяскравіших прикладів зображення Юди в українському малярстві XVII—XVIII ст.

Унікальні риси зовнішності Юди наявні в образі апостола з ікони «Тайна вечеря» кін. XVII ст. з іконостасу церкви Різдва Богородиці в с. Ґораєць. Голова апостола має характерну трикутну форму — широка в скронях, вона звужується донизу, завершуючись загостреною бородою. Борода і вуса підстрижені, не надто короткі, але відчутно коротші ніж в решти апостолів. Особливістю образу тут є підстрижене волосся Юди: воно не зачесане традиційно назад, як у інших апостолів за столом, а неохайною гривкою спадає на чоло. Тут зачіска Іскаріота має особливе значення, фактично, вона є унікальною. Коротке, скуйовджене волосся апостола виділяється окремими рідкими пасмами на його скронях і чолі. Погляд Юди спрямовується на глядача, при цьому голова повернена в три чверті. В правій руці він тримає кисет з срібняками, а ліву опустив на кусень хліба на столі. В міміці Юди відсутні риси відрази, характерні для багатьох його зображень в інших іконах того часу. Слід припустити, що нехарактерний образ Юди був запозичений художником з його тогочасного оточення.

«Тайна вечеря» (фрагмент), XVIII ст. Колекція Студіон, Львів

Цікавим прикладом багатогранності образу Юди є ще одна ікона «Тайна вечеря» XVIII ст. із збірки Студіону у Львові. Окрім рудого волосся та заросту на обличчі в зовнішності Юди тут присутня ще одна характерна риса — колір шкіри обличчя — він є на порядок темнішим, аніж в решти апостолів. Шкіра Юди має темний рудо-коричневий відтінок, навіть колір його волосся тонально сприймається світлішим за колір шкіри. Таке трактування Юди не є типовим для української мистецької традиції. В європейському мистецтві наявні приклади зображення Юди з дещо темнішим відтінком шкіри від решти персонажів. Прикладом можуть бути твори «Тайна вечеря» Уголіно Ді Неріо (1325—1330), Дірка Боутса (1464—1467), Франческо Сіньореллі (1502), Пітера Пурбуса (1562), Ель Ґреко (1568) та ряд інших.

Йов Кондзелевич в «Тайній вечері» з Богородчанського іконостасу зобразив Юду з темно-рудим відтінком волосся. Художник не акцентував на семітському образі апостола, риси його зовнішності не особливо вирізняються серед решти апостолів. Проте Іскаріот має виразніший рум'янець на обличчі. Натомість в іншій іконі «Тайна вечеря» авторства Кондзелевича, створеній наприкінці XVII ст. (приватна збірка) [2, с. 34], подається

«Тайна вечеря» (фрагмент), с. Яворник, кін. XVII ст. Історичний музей в Сяноку

дещо інший характер образів персонажів. Хоча за композиційною побудовою ікона схожа до «Тайної вечері» з Богородчанського іконостасу, апостоли та Ісус мають зовсім інші риси зовнішності, немовби їхні портрети написані з інших людей. В образі Юди тут прочитуються семітські риси — маленькі очі, вузький довгий ніс з горбинкою. Проте волосся — схоже до богородчанської ікони — має темно-рудий відтінок.

Форма бороди Іскаріота є однією з найважливіших рис зовнішності Юди. Часто Юда зображувався з бородою, що на кінці загострюється, або роздвоюється. Гостра борода означає, що її підстригали, а це суперечило Старозавітному Закону. В Книзі Левит 19:27 йдеться про волосся й бороду: «Не будете стригти волосся довкола голови вашої, і не будеш нищити краю бороди своєї». Отці церкви писали по «цапину» бороду — Св. Єронім в листі 22 до Євстохії застерігає від чоловіків, однією з розпізнавальних рис яких є цапина борода: «…Уникай також чоловіків, обвішаних веригами. У них, всупереч апостольському наказові, довге, як у жінок, волосся, цапина борода, чорний плащ і голі, щоб терпіти холод, ноги. Все це — знаки диявола» [10].

Загострена борода в середньовічному європейському мистецтві також мала негативне семантичне значення. Гостру бороду має Юда в творах Дуччо і Джотто. В «Тайній вечері» з «Маести» з сієнського собору Дуччо зобразив Юду з підстриженою гострою бородою та короткими вусами, а в сцені «Змова Юди та первосвящеників» гостра борода апостола ще більш виразна. В «Поцілунку Юди» Джотто з капелли Скровеньї Юда має коротку, але радше не підстрижену, а молоду бороду і рідкі ледь помітні вуса, а в композиції «Юда продає Ісуса первосвященикам» апостол зображений з підстриженим рудим волоссям, підстриженою нагостро бородою та короткими, проте густими вусами. Пізньоготичний каталонський художник Хауме Уґе в своїй «Тайній вечері» (бл. 1470 р.) зобразив Юду з дуже виразною цапиною борідкою, загостреною на кінці.

В українському мистецтві гостра борода Юди також присутня в пам'ятках починаючи з XVII ст. Одним з найвиразніших прикладів є згадана ікона «Тайна вечеря» з іконостасу кін. XVII ст. церкви Різдва Богородиці в с. Ґораєць. Юда тут зображений з коротко підстриженою гострою бородою, вусами, рідким, коротко підстриженим волоссям, неохайно укладеним наперед, утворюючи коротку рвану гривку. В іконі «Тайна вечеря» кін. XVIII ст. з іконостасу церкви Святого Духа с. Колочави-Горб Міжгірського району на Закарпатті (сьогодні іконостас прикрашає Шелестівську церкву в Закарпатському музеї народної архітектури та побуту в Ужгороді) Юда зображений з роздвоєною на кінці бородою. В «Тайній вечері» з церкви Івана Предтечі 1679 р. в с. Сухий Велико-Березнянського району Закарпаття Юда також має роздвоєну на кінці бороду, при цьому характерним є світлий жовтувато-рудий колір волосся апостола.

Гостра борода наявна в зображеннях Юди з численних українських ікон XVII—XVIII ст. Цікавим є образ Юди на «Тайній вечері» кін. XVII ст. з с. Яворник (тепер Польща) зі збірки Історичного музею в Сяноку. Тут Юда має темний відтінок волосся, гостру підстрижену бороду, але зовсім не має вус. Схожим є образ Іскаріота з «Тайної вечері» 1698 р. з Устянової — характерна коротка гостра

борода, проте, на відміну від Яворницької ікони, вуса в Юди наявні, хоча й коротко підстрижені.

Характерну роздвоєну на кінці бороду має Юда з Верещицької «Тайної вечері» 1680 р. Колір волосся й бороди Юди в цій іконі має традиційний рудий відтінок, особливістю є короткі підстрижені вуса апостола, тоді як борода є досить довгою, непідстриженою.

Серед збережених на сьогодні пам'яток XVI—XVIII ст. не всюди Юда Іскаріот зображувався з рудим волоссям. Чимало ікон зображує Юду з темно-коричневим, чи навіть чорним волоссям.

Рідко зустрічалися інші відтінки волосся Юди. Так на згаданій раніше «Тайній вечері» 1698 р. з с. Устянова Юда зображений з темним, майже чорним волоссям, проте художник активно застосував світло-охристі, майже білі прописи світла на волоссі, таким чином, в загальному сприйнятті волосся Іскаріота здається сивим. Треба сказати, що в цій іконі не тільки Юда зображений в такий спосіб, а ще ряд апостолів та Ісус мають схожий відтінок волосся.

Інша особливість зовнішності Юди Іскаріота в українській мистецькій традиції XVI—XVIII ст. є унікальною і фактично не має аналогів ані в західноєвропейській культурі, ані у візантійському каноні. Йдеться про ікони, в яких Юда Іскаріот та Ісус є зовнішньо дуже схожими між собою. В такому контексті Юда постає немовби антиподом Христа, Його протилежною сутністю. Виявляється складне філософське питання: згідно з Євангелієм, Ісус був Богочоловіком, тобто в Ньому поєднувалися дві сутності — Божа та людська. А оскільки Він був людиною, то як і всі люди, Він не міг бути безгрішним в своїй людській подобі. Ісуса представляється не лише в образі Сина Божого, а й в образі звичайної людини, таким чином Його особа наближується до звичайного вірного. В таких іконах, де Юда та Ісус подібні між собою, вони поєднані нерозривним зв'язком. Дуалістичне співвідношення двох головних персонажів — Ісус і Юда — єдність і боротьба протилежностей — добро і зло. Хоча це Юда зрадив Ісуса і видав Його на смерть, але Ісус сам знав і передбачав свою долю, Він прийшов на світ з метою спасіння людей, померши на хресті за їхні гріхи, Юда лише виконав те, що і так мало статися [9]. Зображуючи Юду та Ісуса схожими між собою, іконописець максимально наближує їх один до одного, виявляє весь драматизм співвідношення Учитель — улюблений учень-зрадник.

В іконі «Тайна вечеря» XVIII ст. зі с. Соліна (тепер — територія Польщі) риси обличчя Юди майже ідентично повторюють обличчя Ісуса, вони схожі між собою, як двійники. Однакового віку, вони мають волосся однакової довжини, кольору і хвилястості, такі ж вуса та бороди — фактично, обличчя двох головних персонажів є немовби віддзеркаленнями одне одного, відрізняються між собою лише масштабністю — голова Юди дещо менша за голову Ісуса — і напрямом тричвертного повороту обличчя — Ісус повертає голову в правий бік, а Юда — в лівий. Ісус тримає в руках чашу — символ духовної чистоти і Божої присутності в людині через Таїнство Євхаристії; Юда тримає кисет із срібняками — символ всіх земних спокус, які заважають людині зрозуміти і прийняти Христа в своє серце. Срібняки Юди — це наші буденні клопоти і переживання, вони збагачують наші тіла, створюють нам комфортні умови для земного життя, але є безкорисними для наших душ. На обличчі Юди, як і на лику Ісуса, прочитується спокій, радість, умиротворення, що, здавалося б, зовсім неможливо, бо зрадник не може відчувати спокій душі. Натомість тут, в образі Юди, замість докорів сумління, почуття заздрості і ненависті, ми бачимо піднесення, мир, душевний спокій. Єдине свідчення, що зображений апостол є саме Юдою, — це кисет в його руці. За жодною іншою ознакою не можна було б стверджувати, що перед нами зображено зрадника.

Схожий стилістичний прийом застосував іконописець «Тайної вечері» XVII ст. із збірки Студіону. Ісус та Юда, що сидить на передньому плані крайнім по ліву руку від Христа, мають спільні риси зовнішності — однаковий темно-коричневий колір волосся, зібраного ззаду на потилиці і спадаючого на плечі довгими хвилястими пасмами, однакові підстрижені вузькі бороди, роздвоєні на кінцях, схожі маленькі, завужені прорізи очей, вузькі вуста, і головна спільна ознака — дещо ґротескне високе чоло. В загальному сприйнятті, в зовнішніх рисах Юди та Ісуса прочитуються певні монголоїдні, а саме північноазійські расові ознаки. Можливо, тут іконописець проводить паралелі до складної історії українського народу попередніх століть, нагадуючи про спустошливі напади монголів на українські землі починаючи з XIII ст.

В сцені «Тайна вечеря» зі стінописів церкви Святого Духа в Потеличі (20—40 рр. XVII ст.) образи Ісуса та Юди Іскаріота також є схожими поміж собою. Ісус зображений з темно-коричневим волоссям, що спадає густими пасмами на плечі Спасителя, темними бородою та вусами. Голова Ісуса легко нахилена ліворуч (з боку Ісуса — праворуч, до Його правого плеча), в напрямі молодого апостола Івана, що сидить поруч. Юда зображений на передньому плані, крайнім по ліву руку від Христа. Нахил голови Юди повністю повторює нахил голови Ісуса. Юда має такого ж кольору та довжини волосся, бороду й вуса, як і Христос. Єдиною відмінністю є те, що в Юди не видно пасем волосся на плечах. Риси обличчя Юди є дуже схожими до лику Ісуса.

Підсумовуючи факти, слід означити головні висновки стосовно особливості зовнішності Юди Іскаріота в українському малярстві XVI—XVIII ст.

Канонічний образ Юди Іскаріота, запроваджений в українське малярство з візантійської культури, зазнав значного впливу західноєвропейського мистецтва, внаслідок чого сформувався оригінальний український тип зображення зовнішності Іскаріота. Вирішальну ролі в цьому процесі відіграло поширення серед українських майстрів гравюр та лицевих Біблій, які були візуальними джерелами при створенні композицій. Починаючи з XVII ст. в іконах «Тайна вечеря» Юда Іскаріот зображувався старшим за віком, в нього з'являється борода, вуса, довге волосся, натомість в багатьох іконах «Страсті» Юда часто й надалі зображувався згідно з візантійською традицією — молодим юнаком без бороди й вус.

Особливою рисою зовнішності Іскаріота є руде волосся. Ця особливість сформувалася в середньовічному європейському мистецтві, звідки перейшла до української традиції і пов'язується з поширеним на той час негативним ставленням до єврейського населення. Окрім рудого кольору волосся в образі Юди також утвердилися й інші семітські риси зовнішності.

Мімічні особливості зовнішності Юди значною мірою впливали на загальний образ апостола-зрадника. Міміка Юди в іконах «Тайна вечеря» часто демонструє вираз зневаги — крила носа дещо підняті, кутики вуст опущені. Відраза, зневага, гнів — ці почуття часто прочитуються в образі Юди завдяки його міміці.

Важливим елементом зовнішності Іскаріота є форма бороди. Юда часто зображувався зі загостреною на кінці або роздвоєною бородою, що також мало негативне семантичне значення в західноєвропейській мистецькій традиції. Підстригання бороди й вус суперечило Старозавітній традиції.

Унікальною особливістю зовнішності Юди Іскаріота в українській мистецькій традиції є зображення його візуально схожим до Ісуса, в такому контексті його образ сприймається антиподом Христа. Візуальна схожість поміж Ісусом та Юдою простежується в ряді ікон «Тайна вечеря» XVII—XVIII ст.

Незважаючи на значний вплив на формування образу Юди як Східної, так і Західної культур, можна стверджувати про сформування в українській мистецькій традиції XVI—XVIII ст. оригінального образу Юди Іскаріота з унікальними особливостями відтворення його зовнішності.

1. *Васильев А*. Ерминии. Технология и иконография / А. Васильев. — София : Септември, 1976.
2. *Лозинський Т*. Українське мистецтво XV—XX з приватних збірок / Т. Лозинський. — Львів : Наукове товариство ім. Т. Шевченка ; Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток, 2007.
3. *Овсійчук В*. Тайна вечеря. / В. Овсійчук, Д. Крвавич // Оповідь про ікону. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000.
4. *Овсійчук В*. Майстри українського бароко / В. Овсійчук // Жовківський художній осередок. — К. : Наукова думка, 1991.
5. *Свєнціцька В*. Іван Руткович і становлення реалізму в українському малярстві XVII ст. / Віра Свєнціцька. — Львів, 1966.
6. *Kobielus S*. Ikonografia zdrady i śmerci Judaszy / S. Kobielus. — Ząbki : Apostolikum, 2005.
7. *Mellinkoff Ruth*. Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages (California Studies in the History of Art) 2 Volume Set / Mellinkoff Ruth. — Los Angeles : University of California Press, 1994.
8. *Niedaltowski K*. Zawsze Ostatnia Wieczerza / K. Niedaltowski. — Warszawa : Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, 2006.
9. *Stevan S*. Judasz. Misterium Zdrady / S. Stevan. — Kraków : Wydawnictwo OO. Franciszkanów «Bratni Zew», 2007.
10. Св. Єронім. Про збереження дівоцтва (перекл. о. Ігор Цар) — http://blagoslovennya.org/wp-content/uploads/2013/02/040_yeronim.pdf (доступ — 6.11.13).
11. Бібліотека Троїце-Сергієвої Лаври, Сергієв Посад. — http://www.manuscriptorium.com/apps/main/mns_direct.php?docId=rec1269011723_2130 (доступ— 24.10.2013).

Andrii Lesiv

ON SOME PECULIARITIES OF JUDAS ISCARIOT'S OUTER APPEARANCE IN UKRAINIAN PAINTING THROUGH XVI TO XVIII cc.

The article has brought quite multilateral and vary differentiated solutions of Judas Iscariot image in Ukrainian painting through XVI t XVIII cc. In the greater measure the authorical approach has been turned to the apostle's picturesque appearance. In analysis of survived then-a-day monuments have been noted rather large variety and considerable freedom in Judas Iscariot iconographic treatment.

Keywords: Judas Iscariot, apostles, the Last Supper, Cycle of Passions, Ukrainian artistic tradition, Eastern Byzantine and Western European cultures.

Андрий Лесив

ОСОБЕННОСТИ ВНЕШНОСТИ ИУДЫ ИСКАРИОТА В УКРАИНСКОЙ ЖИВОПИСИ XVI—XVIII ст.

Представлен многогранный и разнообразный образ Иуды Искариота в украинской живописи XVI—XVIII ст. В значительной мере это касается изобразительной внешности апостола. При анализе сохранившихся памятников того времени утверждается большой диапазон и значительная свобода в иконографической трактовке Иуды Искариота.

Ключевые слова: Иуда Искариот, апостолы, «Тайная вечеря», страстной цикл, украинская художественная традиция, культуры восточная византийская и западная европейская.

Дарія ФЕСЕНКО

ІТАЛІЙЦІ В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ МАЛЯРСТВІ XVIII ст. В УКРАЇНІ

Висвітлюються відомості про малярів-монументалістів італійського походження, які працювали на теренах України у XVIII ст. До наукового обігу введений новий джерельний матеріал, що уточнює біографічні відомості про Бенджаміна Фрідеріче, який виконував замовлення для Бердичівського монастиря Кармелітів Босих та Києво-Печерської лаври. Проведена спроба обґрунтування популярності італійського монументального малярства на наших теренах у XVIII ст.

Ключові слова: монументальне малярство, XVIII ст., італієць, бароко, митець.

Великий внесок у XVIII ст. в розвиток стінопису як католицьких, так і православних храмів в Україні зробили іноземні, зокрема італійські митці. Однак найперше зупинимось на їхньому мистецькому полі праці в католицьких храмах західних теренів краю.

На початку 30-х рр. XVIII ст. діяльність італійських митців була співзвучною зі зміною художніх смаків у духовному середовищі західних земель, зокрема в Галичині, на Волині, Поділлі та Закарпатті. Імовірно, це було пов'язане з тим, що більшість духовенства отримувала освіту в єзуїтських школах. Молодь виховувалась на новій концепції душпастирства, де за основу береться риторична тріада: delectare — persuadere — docere. З центральної Європи до Львова доноситься ідея цілісного оздоблення інтер'єру, завдяки чому стало можливим збагатити переживання літургії [22, с. 150—151]. Все це сприяло бажанню модернізувати інтер'єри храмів, часто понищених пожежами, за новими уподобаннями. Саме для цього духовенство звертається за допомогою до європейських майстрів, які успішно працювали в стилістиці пізнього бароко та рококо.

Італійська малярська традиція у XVIII ст. не була новою на галицьких землях. За словами В. Овсійчука, «*безпосередніми провідниками римського бароко на український ґрунт*» стали Юрій Шимонович-Семігіновський, — автор низки плафонів у палаці Вілянув, та італієць Мартіно Альтомонте [12, с. 361]. Юрій Шимонович вчився у Парижі, згодом у Римській Академії, де отримав звання академіка, багато працював у Львові та Жовкві. Його творчість зазнала впливу Карла Маратта. Римлянин Мартіно Альтомонте — відомий автор монументальних баталій для жовківського замку [11, с. 591—599]. Обидва художники працювали на замовлення Яна III Собеського, торуючи шлях класицизуючого римського бароко [12, с. 364—368].

Як зазначає Т. Маньковський, малярство болонської школи також користувалося визнанням на теренах тодішньої Речі Посполитої. Так, Ян III намагався запросити до Польщі двох болонських малярів. Львівські отці Кармеліти зверталися по мистецьку допомогу до Болонії за часів Августа II [24, с. 251]. Т. Маньковський називає єдиного маляра, який, на його думку, був спроможний на той час створити розписи костелу Кармелітів босих у Львові (Іл. 1—4). Про перебування Джузеппе Карло Педретті в місті дізнаємося з матеріалів архіву конвенту Бернардинців, що містять згадку про те, що славний болонський

маляр повертається на батьківщину, беручи з собою на науку здібного бернардинського ченця Бенедикта Мазуркевича. Монах допомагав маестро при створенні стінопису [24, с. 253]. Виконання розписів Д. Педретті закінчив у кін. 1731 чи на поч. 1732 року. Д. Педретті був учнем відомого болонського художника Марко Антоніо Франческіні [25, с. 187] — віце-президента Академії св. Климентія.

За твердженням Е. Раставецького, Д. Педретті досить довгий час провів на теренах Речі Посполитої [26, с. 92]. Зберігся підписаний ним портрет[1], який, однак, абсолютно не містить рис італійського малярства, а є характерним для сарматських портретів. Не відомо, чи болонський майстер слідував бажанню замовника, чи маємо справу з фальсифікацією. Д. Педретті створив для львівського бернардинського костелу також олійний образ бл. Яна з Дуклі, відомий з мідіориту Я. Лабінгера 1737 р. та по літографії М. Яблонського, виконаної з рисунку А. Нігроні [27, с. 350—351; 24, с. 252; 23, с. 47]. В Італії працював у храмах Болонії, Ріміні та Капрарола [28, с. 1]. За відомостями словника художників під редакцією Наглера, Д. Педретті помер у 1778 р., у віці 84 роки [25, с. 187].

На склепінні головної нави костелу Кармелітів Босих у Львові Д. Педретті представив типову візійну сцену апофеозу св. Терези, де відчутний вплив римського монументального малярства І пол. XVIII століття. З. Горнунг назвав цей стінопис найграндіознішим за розмірами твором італійського пензля на теренах Речі Посполитої [19, с. 139]. Обрамлення сцени має виразні риси болонської школи з її декоративно-оздобним напрямком [пор. 19, с. 128]. Можемо помітити, що в окремих композиціях Д. Педретті наслідував болонських академістів, за зразки використовував і фламандську гравюру. Композиції Д. Педретті повторювали інші митці, про що свідчить побудована аналогічно до львівської сцена надання Кармелітам булли, що стосується затвердження уставу або ж привілеїв скапулярію в малярстві костелу Кармелітів Взутих св. Анни у с. Сусідовичі (нині Львівська обл.). Оригінальне, звільнене від пізнішого запису малярство Д. Педретті у нижньому регістрі композицій костелу св. Михаїла свідчить про витон-

Іл. 1. Джузеппе Карло Педретті. Св. Йосиф годує малого Ісуса. 1731—1732 рр. Композиція у південній наві костелу Св. Михаїла у Львові. Фото В. Фесенко

чений теплий колорит палітри маестро з перевагою сірувато-охристих відтінків, делікатною блакитною та червоністою барвами [17, с. 327—328].

Ще один болонський митець (нар. 1720 р.), який працював у Галичині — Джузеппе Бальзані. В. Александрович знайшов укладені з ним у 1751 р. контракти на виконання стінописів у Тартакові та Христинополі[2] (В. Александрович покликається на архівні матеріали: ЦДІАУК. — Ф. 236. — Оп. 1. — Спр. 40) [3, с. 877]. Імовірно, щось у цій справі не склалося, оскільки авторство тартаківських розписів розділили С. Строїнський з Томою Гертнером. Є відомості лише про створення Джузеппе Бальзані у 1750 р. вівтарних образів до христинопільського бернардинського храму [5, с. 114].

Автор стінопису львівського бернардинського костелу Бенедикт Мазуркевич після своїх трирічних студій у Болонії працював у стилістиці тогочасного італійського монументального малярства. За однією з версій, у нього починав навчання С. Строїнський [3, с. 877], який згодом став автором кількох десятків стінописних ансамблів на теренах Галичини і продовжував тут лінію північно-італійської традиції розписів, розпочату Д. Педретті.

Сучасником С. Строїнського, який виконував замовлення архієпископа В. Сєраковського, був Антоніо Тавелліо. Архієпископ забезпечив митця необхідними матеріалами, оскільки маляр приїхав без знарядь праці, й поселив у Дунаєві (нині Львівська обл.)

[1] Портрет Северина Жевуського (датований 1 січня 1730 р.) Маньковський зазначає ще один чоловічий портрет, який за каталогом виставки у Тарнові та Кракові також був приписаний пензлю Д. Педретті [24, с. 253].

[2] Христинополь — нині Червоноград Львівської області. — Прим. ред.

Іл. 2. Джузеппе Карло Педретті. Оплакування Христа. 1731–1732 рр. Композиція північної нави костелу Св. Михаїла у Львові. Фото В. Фесенко

Іл. 3. Джузеппе Карло Педретті. Фрагмент авторського малярства південної навикостелу Св. Михаїла у Львові після зняття запису. 1731–1732 рр. Фото В. Фесенко

[20, с. 144—145]. Переважно А. Тавелліо працював у ділянці станкового малярства, свідченням чого стала велика кількість образів його авторства для львівського архієпископського палацу. Митець був різносторонньо обдарованим, оскільки Вацлав Сєраковський саме у нього замовив розписи «пустельні» при Львівській кафедрі [18, с. 66]. Архієпископ визнавав його малярство, про що свідчить історія із завісою для великого вівтаря собору. Кімнати «ереміторіум», згідно з бажанням В. Сєраковського, повинні були зображати пустиню. А. Тавелліо виконував цей стінопис з серпня 1771 р., але через похолодання в кінці жовтня був змушений відкласти майже завершену працю до наступного року [20, с. 145—146].

Антоніо Тавелліо також оздобив розписом палацову каплицю в с. Дунаїв, де, крім того, склав проекти нових образів до Кафедри [20, с. 147]. Одним із збережених творів маестро є стінопис пресвітерію костелу в с. Наварія (нині Львівська обл.), датований 1770 р. (Іл. 5—7). Завдяки цьому малярству можемо зробити висновок про високий рівень майстерності митця. Його художня манера характеризується вишуканістю та прецизійністю в опрацюванні деталей. Маляр тонко відтворює фактуру матеріалів, вправно моделюючи дрібні елементи рослинних орнаментів, драпірування. У розписах зіставляє барокові та класицистичні елементи; вигнуті карнизи на склепінні поєднуються із зображеннями рельєфних фризів, оздоблених біблійними сценами на стінах.

Не можемо погодитися з Т. Заухою, який вважає А. Тавелліо автором малярства ретабел ілюзорних вівтарів у каплицях парафіяльного костелу св. Станіслава у Дунаєві [29, с. 201]. У добре збереженому стінописі храму в Наварії, який можемо використати для порівняння художньої манери митця, маляр застосовує абсолютно не рокайлевий характер орнаментики, відмінний від дунаївської.

Розписи А. Тавелліо збереглися в палаці в Яблонні недалеко від Варшави. Тут він співпрацював разом з художником Симоном Маньковським. У 1776 р. А. Тавелліо оздобив приміщення в підземеллі палацу краєвидами, архітектурними мотивами та фігурними композиціями [21, с. 13, іl. 97—101].

Італійські художники працювали у той час і на Волині. Київський каштелян та романівський староста Йосиф Любомирський перебудував і прикрасив Рівненський замок. Він, як і більшість тогочасних магнатів, любив усе іноземне і запрошував іноземних митців для оздоби міста та свого палацу. Так, у кін. XVIII ст. італієць К. Вілляні прикрасив фресками стіни і плафони його рівненського замку, коли будівлю переобладнали у стилі ампір [15, с. 449; 30, с. 5, 120]. У єзуїтському костелі м. Луцька пензлю митця належали дві настінні композиції у медаль-

йонах над входом до захристії та каплиці Найсвятіших Тайн [5, с. 120].

Катерина Плятер запросила італійця Кормароні розписати її палац у Берестечку. Митець зобразив битву турків і греків, відтворив різноманітні пейзажі та ін. Згідно з Е. Раставецьким, він також виконував стінописи та писав образи для місцевого тринітарського костелу (разом з Й. Прехтлем?), працював і в приватних будинках. Виконував певні роботи і для замку Й. Любомирського в Рівному. Спеціалізувався на стінописах, однак малював також олійні образи, пейзажі, портрети та мініатюри. За інформацією Е. Раставецького, Кормароні виконував малярство у кафедрі в Любліні. Помер близько 1815—1817 р. у Берестечку [27, с. 166; 5, с. 139].

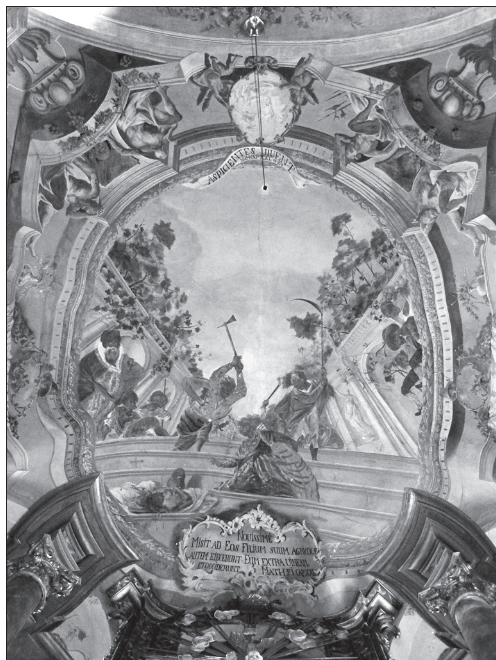
Іноземні, зокрема італійські митці, працювали не тільки для оздоби католицьких палаців та культових споруд, і не лише на теренах Західної України. Православне духовенство у XVIII ст. також стало великим поціновувачем західноєвропейського мистецтва епохи бароко. У Києво-Печерській лаврі близько середини століття працював італієць Бенджамін Фрідеріче. Першовідкривачем його імені був М. Істомін. У Центральному архіві київського університету він знайшов документ з 16 січня 1758 р., де містилася претензія пріора кармелітського монастиря у Бердичеві Жозефа до «*іноземця-маляра*» Фридерика (за М. Істоміним [6, с. 67, кн. № 302, арк. 92]). Митець, не виконавши своїх зобов'язань (розмалювання головного та бокових вівтарів) у костелі і взявши наперед гроші, переїхав до Києво-Печерської лаври. Скарга пріора була вписана до Київської прикордонної книги. М. Істомін, коротко згадавши зміст акту, подає історію Бердичівського монастиря, що у II пол. XVIII ст. займав вагоме положення серед католицьких святинь України. Тут перебував чудотворний образ Богородиці з подарованими Бенедиктом XIV золотими коронами, була друкарня, де друкувалися книги на богословську, історичну, астрономічну та інші теми. Починаючи з 30-х рр. XVIII ст. костел відбудовувався після козацьких воєн, спочатку нижній храм, а з 1750 до 1753 р. — верхній. Дослідник доходить висновку, що такі важливі роботи у Бердичівському монастирі могли доручити лише справжньому художнику-живописцю і аж ніяк не посередньому маляру, і саме тому такого рангу митця запрошують у ще більш важливий монастир, у Києво-Печерську

Іл. 4. Джузеппе Карло Педретті. Ілюзорний купол. Розпис північної навикостелу Св. Михаїла у Львові. 1731—1732 рр. Фото В. Фесенко

лавру [6, с. 67—68]. Через Фридерика навіть тягнеться досить довга судова справа.

Серед документів Книги прикордонних справ київського воєводства ми знайшли згадану М. Істоміним скаргу Бердичівського конвенту отців Кармелітів від 19 січня 1759 р., направлену до чиновників та суддів російської сторони. Конвент має претензію до Києво-Печерського монастиря і просить засудити і видати Кармелітам іноземного маляра Фридерика, який, не закінчив малярських робіт за контрактом та ще й взяв забагато грошей. Митець на додаток залишається не задоволеним і хоче повернути начебто недоплачені йому гроші. Польська сторона просить Києво-Печерський монастир видати звинувачуваного або повернути перебрані ним гроші [1, с. 155—156].

Невдовзі з'явилася відповідь на «*маніфестацію*» конвенту. Російська сторона пояснює, що у липні 1759 р., виїхавши з закордону, маляр іноземець Фридерик прийняв підданство Російської імперії. У донесенні прикордонній комісії він заявив, що покинув Бердичів не таємно, а явно, бо від'їжджаючи, просив прі-



Іл. 5. АнтоніоТавелліо. Притча про виноградарів-убивців. 1770 р. Розпис склепіння пресвітерію костелу у с. Наварія. Фото В. Фесенко

ора бердичівського монастиря, щоб той видав йому недоплачені гроші. На його вимогу пріор відповів, що вони не належать митцю, оскільки за контрактом він навіть перебрав 13 червоних. Фридерик, порівнюючи текст контракту з висловленою претензією, бачив, що вона не правдива. Він написав про це пріору у листі, але жодної резолюції на нього не отримав. Тому, повідомивши про свій від'їзд самого пріора, попрямував до Києва. Перед цим він був змушений заплатити «*борг монастирської малярської роботи*» [1, с. 213 recto] двадцятьом працівникам, тому позичив у бердичівського єврейського купця Зельмана 40 червоних злотих під заставу власних речей. У Бердичеві якийсь час ще залишалась жінка Фридерика, яка попросила, щоб він переслав їй гроші на викуп заставленого майна. Маляр відіслав 50 рублів, яких вистачило, щоб заплатити єврею 13 червоних і забрати невелику частину речей.

Після від'їзду Фридерика з Бердичева його жінка ще не раз просила не лише пріора, але весь кармелітський монастир віддати їй гроші на викуп застави, однак нічого не отримала. Вона повідомила про це губернатора Бердичева Федоровського та шляхтича Левінського і весь бердичівський конвент. У заставі залишилося на 20 червоних злотих речей, які цінувалися у 86 червоних. Найнявши перевізників, жінка, не криючись, поїхала в Київ до чоловіка.

За свідченням бердичівського ксьондза пробоща, ксьондза Лаврентія і шляхтича Левінського, причина виникнення справи — сам ксьондз пріор Юзеф і маляр Фридерик «*невинно терпить кривду*» від нього. На завершенні в документі російська сторона просить, щоб польські комісари змусили пріора викупити заставлені речі маляра і представити їх Прикордонному суду для того, щоб повернути їх митцю [1, с. 213 recto — 213 verso].

Ще один знайдений нами документ, а саме донесення прикордонної комісії Київського воєводства у Київську губернську канцелярію з літа 1760 р. розкриває наступні деталі цієї справи і, що цікаво, містить вже нові цифри [2]. Виявляється, що представники бердичівського монастиря отців Кармелітів не з'явилися на слухання. Рішення за їхньою претензією все ж було прийняте. Згадано, що цю справу слухали ще у 1759 р. і виявилося, що Фридерик закінчив монастирські роботи по п'яти контрактам, а саме малювання «*сєми олтарєй, фациаты, и шєсти триуфалныхъ брамъ...*» [2, с. 4 recto]. Не допрацьованим залишилося малярство хорів, через те, що надходило свято, а також майстер не написав ікони Богородиці до великого вівтаря за наказом ксьондза пріора тому, що такий образ був подарований іншим малярем. Сьому ж кам'яну тріумфальну браму Фридерик також не розписував через те, що роботу над нею віддали двом іншим робітникам, які вийшли з його підпорядкування і взялись за цю справу дешевше від обумовленої з митцем ціни. А те, що згідно з монастирською претензією по контракту про брами, він буцімто перебрав 30 червоних — він, Фридерик, не перебирав. Підписи ксьондза пріора під цим контрактом свідчать, що майстер не дібрав 23 червоних. Той факт, що у цьому ж договорі отцем пріором під одним числом написано двічі про те, що йому дали 40 червоних, означає лише 40, а не 80, як звинувачує польська сторона. Ці свідчення Фридерик скріпив перед судом присягою, тому йому повністю повірила київська адміністрація. Маляру загалом не додали 71 червоний, але якщо відняти від цієї суми кошти за невикінчену кам'яну браму (35 червоних) та хорів (3 червоних), не написану ікону Богородиці (15 червоних) та взяті з монастиря дві пляшки вина, виходить 55 червоних. Тому вирішено, щоб решту 16 червоних бердичівський монастир без відкладання доплатив маляру Фридерику в наступній січневій каденції. Крім того, митець повинен був повернути

стороні позивача ще на цій каденції монастирські абриси [2, с. 4 verso].

У архіві Києво-Печерської лаври М. Істомін знаходить важливий для нашої справи документ, що стосується праці маляра у київському монастирі. Це власноручна заява Фридерика, що розглядалася 19 вересня 1760 р. у священно-духовному соборі Лаври (за М. Істоміним [6, с. 68—69, спр. Лаврського архіву № 173, св. 6]). Тут маляр висловлює свої умови для призначення йому річного окладу за його роботу і підписується своїм справжнім іменем — Бенджамін Фрідеріче. Дослідник акцентує на тому, що ця платня повинна бути «*и на будуще время*», тому доходить висновку, що митець уже отримував її принаймні попереднього року. Відомо, що італієць перейшов з Бердичівського монастиря ще до початку 1758 року. Він просив досить значну суму, що грошима і провіантом складала 300 рублів на рік. Для порівняння, річне утримання Київської духовної академії у 1742 р. становило лише 200 рублів. Лаврський архімандрит Лука Бєлоусович під заявою митця пише резолюцію: «*на годъ можно еще принять, однако и работу въ соборѣ и контрактъ заключить дозволяется; и зделать договоръ пристойнымъ образомъ и, когда подпишетъ Фридериче, намъ представить; о семъ произвесть договоръ съ вѣдома превелебного отца Феодосія*» [6, с. 69]. Отець Феодосій на той час був писарем священно-духовного Лаврського собору. Однак собор, розглянувши справу, вирішив не приймати маляра на річний оклад, а якщо він захоче продовжувати працювати, то платити митцю за виконану роботу «*отъ всякой штуки*». Цю постанову підтверджує і архімандрит Лука: «*понеже знатному по искусству Фридерицови нынѣ при Лаврѣ работъ не имѣется, для того и принимать его на годовое жалованіе нужды не состоитъ; а ежели что будетъ дѣлать, отъ того дѣла и плату ему по договору получать*» [6, с. 69].

Наступна робота Фрідеріче не була вже для Лаври настільки важливою, як детальніше не окреслена у цьому документі праця 1758—1760 рр., а полягала на розписі «*безъ фигуровъ*» стелі, а «*съ першпективной архитектурою*» стін. М. Істомін вважав, що це могли бути види різноманітних будівель. Двері повинні були бути прикрашені видами різних «*областей*», тобто, імовірно, пейзажами. Дослідник стверджує, що це малярство мало оздоблювати покої архімандрита, які недавно перед цим почали споруджувати [6, с. 69—70].

Іл. 6. АнтоніоТавелліо. Битва Костянтина з Максентієм. 1770 р. Розпис пресвітерію костелу у с. Наварія. Фото В. Фесенко

На нашу думку, на стінах могли бути представлені не лише види будівель, а перспективні архітектурні деталі інтер'єрів, так звана квадратура, що візуально розширило і змінило би житло архімандрита.

Безумовно, в особі Бенджаміна Фрідеріче стикаємося з талановитим митцем, якого цінували і католики, і православне духовенство. Однак можемо погодитися з П. Жолтовським, який не радив перебільшувати значення італійця для лаврської майстерні. Справді, безпідставно враховувати причетність Б. Фрідеріче до реорганізації Києво-Печерської малярні у 1763 р., яка і до того була єдиним цілим, лише з келійною специфікою навчання [4, с. 5].

Які саме роботи виконував італієць у Києві — питання дискусійне. О. Сіткарьова, наприклад, припускає, що він міг створити композицію «Зустріч Марії з Єлизаветою» на стіні приділа св. Стефана Успенського собору Києво-Печерської лаври у 1750 р. (О. Сіткарьова покликається на: ЦДІАУК. — Ф. 725. — Оп. 1. — Спр. 89. — Арк. 1—1 verso) [14, с. 174]. А Ф. Уманцев вважає, що творцем фрагментів на склепінні віми Софійського собору був західний митець, імовірно, що власне Бенджамін Фрідеріче. Серед них голова Богородиці зі сцени «Різдва Христового» та голова Йосифа з «Поклоніння волхвів» [16, с. 191].

Іл. 7. АнтоніоТавелліо. Фрагмент розпису передвівтарної арки костелу у с. Наварія. 1770 р. Фото В. Фесенко

Не можемо погодитися з припущенням М. Істоміна про роботу Бенджаміна Фрідеріче у церкві св. Андрія Первозваного в Києві. Дослідник писав, що під час перебування митця у столиці закінчувалося оздоблення цієї церкви. За свідченням М. Закревського, у манері італійського живопису виконані образи іконостаса. Запрестольна ікона «Тайна вечеря» на дерев'яній основі, яку приписували невідомому Арнольдо да Вінчі, характеризується добрим академічним письмом [6, с. 70]. За джерельними дослідженнями І. Сахарової, ікони іконостаса писалися «живописною командою» Петербурзької канцелярії від будівель під керівництвом І. Вишнякова, за його та О. Антропова участю [13, с. 31—34]. Останній був автором запрестольного образу «Тайної вечері» [13, с. 40—43].

Отже, у такому центрі православної культури, яким була Києво-Печерська лавра, у сер. XVIII ст. віддавали належне тогочасному ілюзорно-реалістичному мистецтву Заходу, причому не було проблематичним навіть взяти на контрактну роботу іноземного митця-католика. Тим більше, що до того часу такі прецеденти були.

Появу західних віянь та певну світоглядну зміну, переміну смаків може знаменувати встановлення у 1579 р. в Успенському соборі Києво-Печерської лаври типово маньєристичного надгробка К. Острозького. Приклад світського скульптурного пам'ятника у такому центрі православ'я, яким була Київська лавра, справді унікальний.

На поч. XVII ст. в Україні цінується будівельний досвід іноземців. Тоді київським громадянином стає італієць Себастіан Браччі, який у 1613 р. ремонтував церкву Богородиці Пирогощі на Подолі [9, с. 35]. У 1637—1638 рр. на запрошення Петра Могили Октавіо Манчіні (митець навчався у свого батька, згодом у Болонській академії, був сучасником Гвідо Рені і Доменікіно) відновлював собор св. Софії у Києві. З ним в Україні перебував ще один італієць, який досконало володів польською мовою, крім того інші іноземні майстри — Генріх та Станіслав. У Києві в XVII—XVIII ст. був примірник трактату Себастіано Серліо, на якому, ймовірно, виховувався не один архітектор. У Києві були також знайомі з школою рисунку для початківців Агостіно Караччі [пор. 9; с. 36, 38]. Як зазначає В. Овсійчук, в архітектурних питаннях користувалися теоретичними основами праць Вітрувія, Палладіо, Альберті, Скамоцці та ін. [11, с. 571].

Ще Павло Алеппський, подорожуючи, помітив в українських пам'ятках риси західноєвропейського мистецтва. Л. Міляєва вважає, що «стилістичний злам» в образотворчому мистецтві Наддніпрянщини стався із початком навчання малярів на іноземних гравюрах за часів Петра Могили. Дослідниця робить припущення, що саме О. Манчіні міг познайомити митців з новою технікою малярства, оскільки, для порівняння, характер російського іконопису часу Симона Ушакова разюче відрізнявся [9, с. 38].

Відомо, що у сер. XVIII ст. поширюються зв'язки козацької старшини з європейськими країнами. Українська шляхта мала змогу навчатися в єзуїтських колегіях, а також за кордоном: у Римі, Болоньї, Падуї, Празі, Парижі. Окремі вихідці з Гетьманщини та інших українських земель стали науковцями й

культурними діячами, не рідко прагнули переймати західну моду, цікавились літературними новинками. Та й місцева, українська освіта у колегіях і Києво-Могилянській академії повністю репрезентувала центральноєвропейську [7, с. 76—77].

Так, наприклад, українські поетики з XVII—XVIII ст. складались на підставі пізньоренесансних поетик, переважно італійських, іноді опосередковано через пізніші західні та польські посібники. Італійські та іспанські трактати й посібники з риторики були відомі і використовувалися у XVII—XVIII ст. в Києво-Могилянській академії та інших навчальних закладах [10, с. 228, 239].

В Україні пізнє бароко збігається з епохою Просвітництва, тому в рамах тогочасного релігійного світогляду абсолютно звичним було визнання авторитету науки й прославлення виховної ролі знання [8; 34, с. 42]. Відомий паломник, вчений та письменник Василь Григорович-Барський у «*Странствованіях...*» із захопленням оспівує красу європейських, зокрема італійських міст, особливо храмів, які «*суть созданніє хитростним січеніем, з столпами же і іними фігурами скусним художеством живо ізображенними і толь прекрасно, яко в них внійти аки в небо внійти і в них в время празника іли неділі стояти на небесах мниться человіку*» [8, с. 29]. Пілігрим подорожував країнами Європи, Балкан та Близького Сходу з 1724 по 1747 р., ретельно записуючи свої враження.

Мистецтво бароко стає всеохоплюючим, українські великі міста також творять частину європейського архітектурно-стильового простору. Специфічні національні риси на наших теренах поєднуються у мистецькій творчості з принципами барокової свідомості [8, с. 29]. Для мистецтва католицизму одним з найважливіших був фактор емоційного впливу, експресія та урочистий пафос слугували укріпленню і поширенню віри. Це вимагало певної протидії з боку православних українців [9, с. 32]. В оздобі й облаштуванні храмів починають залучати стилістично подібні, однак переосмислені нашими митцями художні засоби.

Тож зовсім не дивно, що і серед православного духовенства європейське мистецтво користується визнанням. Якщо місцеві католики запозичують до своїх храмів мистецькі твори без змін, вони пасують до палацових та костельних інтер'єрів і за формою, і за наповненням, то православне духовенство запозичує лишень форму, однак надає їй близький східнохристиянський зміст. Просвітництво з його жагою до знань ідейно не заперечувало навчання українців у західних університетах та у європейських митців. Обмін досвідом відбувався як за допомогою швидкого розповсюдження друкованих видань та естампів, так і шляхом безпосередніх творчих контактів. Італійське монументальне малярство користувалося популярністю не лише в західній частині України в католицькому середовищі, але й на Наддніпрянщині серед православних, про що свідчить праця Бенджаміна Фрідеріче у Києво-Печерській лаврі.

Можемо стверджувати, що традиції Львівської школи ілюзорного малярства побудовані на ідеалах італійського пізньобарокового стінопису, зокрема на реалізаціях представників Болонської та Римської мистецьких шкіл, де отримали освіту Д. Педретті, Д. Бальзані, Б. Мазуркевич, А. Тавелліо. Їхні учні та послідовники, найталановитішим з яких був С. Строїнський, протягом усього XVIII ст. продовжували створювати розписи, використовуючи мистецькі здобутки митців Італії.

1. ЦДІАУК. — Ф. 6. — Оп. 1. — Спр. 5. — 263 арк.
2. ЦДІАУК. — Ф. 59. — Оп. 1. — Спр. 3507. — 6 арк.
3. *Александрович В*. Малярство / В. Александрович // Історія української культури. — К., 2003. — Т. 3. — С. 874—910.
4. *Жолтовський П.М*. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1982. — 288 с.
5. *Жолтовський П.М*. Художнє життя на Україні в XIV—XVIII ст. / П.М. Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1983. — 180 с.
6. *Истоминъ М.П*. Къ исторіи живописи въ Кіево-Печерской Лаврѣ въ XVIII в. / М.П. Истоминъ // ЧИОНЛ. — 1895. — Кн. 9. — Отд. 2. — С. 65—75.
7. *Ісаєвич Я*. Українське суспільство доби бароко / Я. Ісаєвич // Українське бароко: зб. наук. праць / ред. Ушкалов Л. — К. : Акта, 2004. — Т. 1. — С. 51—81.
8. *Кримський С*. Менталітет українського бароко / С. Кримський // Українське бароко: зб. наук. праць / ред. Ушкалов Л. — К. : Акта, 2004. — Т. 1. — С. 23—46.
9. *Міляєва Л.С*. Переддень бароко / Л.С. Міляєва // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. Академії мистецтв України. — К. : Спалах, 2000.— Вип. 1.— С. 27—48.
10. *Наливайко Д*. Поетики й риторики епохи бароко / Д. Наливайко // Українське бароко: зб. наук. праць / ред. Ушкалов Л. — К. : Акта, 2004. — Т. 1. — С. 219—262.

11. *Овсійчук В.* Західноукраїнське барокове малярство / В. Овсійчук // Українське бароко: зб. наук. праць / ред. Ушкалов Л. — К. : Акта, 2004. — Т. 1. — С. 569—635.
12. *Овсійчук В.А.* Українське малярство X—XVIII ст. Проблеми кольору / В.А. Овсійчук. — Львів : НАН України. Інститут народознавства, 1996. — 480 с.
13. *Сахарова И.* Алексей Петрович Антропов 1716—1795 / И. Сахарова. — М. : Искусство, 1974. — 238 с.
14. *Сіткарьова О.В.* Успенський собор Києво-Печерської Лаври / О.В. Сіткарьова. — К. : Видання Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври, 2000. — 232 с.
15. *Теодоровичъ Н.И.* Историко-статистическое описаніе церквей и приходовъ волынской епархіи / Н.И. Теодоровичъ. — Почаевъ : Въ Типографіи Почаево-Успенской Лавры, 1889. — Т. II. — 1120 с.
16. *Уманцев Ф.С.* Мистецтво давньої України. Історичний нарис / Ф.С. Уманцев. — К. : Либідь, 2002. — 328 с.
17. *Фесенко Д.* Стінопис XVIII ст. костелів Східної Галичини на тлі західноєвропейського та українського монументального малярства / Д. Фесенко // Хроніка'2000. Український культурологічний альманах. — К. : Фенікс, 2009. — Вип. 80. — С. 320—352.
18. *Dzieduszycki M.* Kościoł katedralny lwowski obrządku łacińskiego p. w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny / M. Dzieduszycki. — Lwów : Nakładem X.O. Hołyńskiego, 1872. — 94 s.
19. *Hornung Z.* Stanisław Stroiński 1719—1802. Zarys monograficzny ze szczególnym uwzględnieniem działalności artysty na polu malarstwa ściennego / Z. Hornung // Prace sekcyi historyi i sztuki i kultury Tow. Nauk. we Lwowie. — Lwów : Nakładem Tow. Naukowego, 1935. — T. 2. — Zesz. 5. — 158 s.
20. *Jaworski F.* O szarym Lwowie / F. Jaworski. — Lwów ; Warszawa : Altenberg, 1916. — 245 s.
21. Katalog zabytków sztuki w Polsce. — Warszawa : Wydawnictwa artystyczne i filmowe, 1987. — T. X. — Z. 10. — 116 s.
22. *Krasny P.* Lwowskie środowisko artystyczne wobec idei symbiozy sztuk w wystroju i wyposażeniu wnętrz sakralnych (1730—1780) / P. Krasny // Rocznik Historii Sztuki. — Warszawa : Neriton, 2005. — Tom XXX. — S. 147—190.
23. *Łobeski F.* Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa. Kościoł parafialny pod wezwaniem S. Jędrzeja przy klasztorze OO. Bernardynów na Halickim przedmieściu / F. Łobeski // Dodatek tygodniowy przy gazecie Lwowskiej. — 1853. — № 12. — S. 46—48.
24. *Mańkowski T.* Giuseppe Carlo Pedretti i jego polski uczeń / T. Mańkowski // Buletyn Historii Sztuki. — 1954. — R. XVI. — № 2. — S. 251—257.
25. Neues allgemeines Künstler-Lexikon / bearbeitet von Dr. G.K. Nagler. — Leipzig : Schwarzenberg & Schumann, 1905. — 3 Auflage. — 5 Band. — 560 s.
26. *Rastawiecki E.* Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających / E. Rastawiecki. — Warszawa : druk. S. Orgelbranda, 1851. — T. II. — 326 s.
27. *Rastawiecki E.* Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających / E. Rastawiecki. — Warszawa : druk. S. Orgelbranda, 1857. — T. III. — 536 s.
28. Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy. — Warszawa : Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 2003. — T. 7 (Pe—Po). — 470 s.
29. *Zaucha T.* Kościół parafialny p. w. Św. Stanisława biskupa i męczennika w Dunajowie / T. Zaucha // Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej. — Kraków : Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, 2007. — T. 15. — S. 187—211. — (Kościoły i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego. — Część I).
30. *Orłowicz M.* Ilustrowany przewodnik po Wołyniu. — Łuck : Nakładem Wołyńskiego tow. krajoznawczego i opieki nad zabytkami przeszłości w Łucku, 1929. — Режим доступу:http://wolyn.ovh.org/ippw/012.htm.— Назва з екрану.

Dariya Fesenko

ON ITALIAN ARTISTS AND THEIR MONUMENTAL PAINTINGS OF XVIII c. IN UKRAINE.

The article has dealt with some recently discovered biographical data of Italian muralists, who had been active in Ukraine during XVIII c. Certain new sources providing more specific informations related to Benjamin Frideriche have been introduced into scientific circulation. The artist performed orders of Berdychiv Barefooted Carmelites' Monastery and Kyivan Pechersk Lavra. An attempt of substantiation as for popularity of Italian monumental painting along the Ukrainian lands in the XVIII century has been made.

Keywords: monumental painting, XVIII century, an Italian, Baroque, painter.

Дария Фесенко

ИТАЛЬЯНЦЫ В МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ XVIII в. НА УКРАИНЕ

В статье освещены биографические известия относительно художников-монументалистов итальянского происхождения, работавших на территории Украины в XVIII ст. В научное обращение введены новые источниковедческие материалы, уточняющие биографические данные Бенджамина Фридериче. Этот художник выполнял заказы для Бердычевского монастыря Кармелитов Босых и Киево-Печерской лавры. Сделана попытка обоснования популярности итальянской монументальной живописи на наших землях в XVIII ст.

Ключевые слова: монументальная живопись, XVIII ст., итальянец, барокко, художник.

Роксолана КОСІВ

ІКОНИ НА ПОЛОТНІ КІНЦЯ 1680 — 1690-х рр. З ЦЕРКВИ ПРЕОБРАЖЕННЯ ГОСПОДНЬОГО с. ВОРОБЛЯЧИН НА ЯВОРІВЩИНІ

Розглядається п'ять ікон, намальованих на полотні, що походять з церкви Преображення Господнього у с. Вороблячин Яворівського р-ну на Львівщині і зберігаються у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького та Музеї народної архітектури та побуту у Львові. На підставі стилістики виконання твори віднесені до спадщини автора намісних ікон з Лопушанки Лехнової, час праці якого за датованими пам'ятками припадає на 1680—1690-ті рр. Розглянуто іконографію творів з церкви у Вороблячині та на її підставі уточнено датування пам'яток на кінець 1680—1690-ті рр. З'ясовано особливі риси іконографії, техніки виконання та композиції ікон на полотні, що мають зв'язок із тогочасними розписами дерев'яних храмів. Досліджено рукописні матеріали візитацій XVIII ст. церкви у Вороблячині, що подають короткі відомості про її облаштування.

Ключові слова: ікони на полотні, церква Преображення Господнього у Вороблячині, іконографія, стилістика, облаштування храму, візитації.

До актуальних напрямків вивчення давнього українського сакрального мистецтва відносяться студії іконографії та художніх особливостей окремих груп творів, що надійшли з одного храму та об'єднані спільною манерою виконання. Важливим аспектом є також реконструкція їх первісного місця розташування для з'ясування особливостей облаштування святині у той час. У такому контексті пропонуємо до огляду групу ікон, намальованих на полотні, що походять з церкви Преображення Господнього у Вороблячині Яворівського р-ну Львівської обл. Це чотири ікони: великоформатні Страсті Господні (НМЛ І-3644; розмір 127 x 178 см), апостольське Моління (без центральної частини; НМЛ І-3640, І-3641; розмір 117 x 240 см, 123 x 213,5 см), та дві ікони фризової композиції: одна з образом Богородиці Оранти зі святими Онуфрієм, Іваном Сучавським, Параскевою та Марією Єгипетською (НМЛ І-3643; розмір 85 x 199 см), друга — з образами Богородиці з Дитям (Одигітрії), Христа Пантократора та препод. Антонія (НМЛ І-3642; розмір 87 x 140 см). Ці твори зберігаються у Національному музеї у Львові імені Андрея Шептицького (далі — НМЛ), куди були закуплені у серпні 1929 року. Права частина апостольського Моління та полотно із Богородицею Орантою зі святими повністю відреставровані протягом 2011—2012 рр. та були експоновані на виставці «Іконопис на тканині XVII — першої половини XVIII ст.» в залах НМЛ (березень — травень 2013 р.). З церкви у Вороблячині збереглося також полотно з мальованим зображенням хреста у центрі та чотирьох євангелістів у кутах (Музей народної архітектури та побуту у Львові; АП-3657 Ц-430; розмір 90 x 82 см), що, можливо, мало ужиткове призначення. За малярською манерою твори можна віднести до одного часу, орієнтовно до кін. 1680—1690-х рр., що аргументуємо далі при розгляді авторського почерку та іконографії.

Як і більшість ікон на полотні XVII ст., твори з Вороблячина мають значні втрати фарбового шару, що на двох із них утруднює повне відтворення зображення. З названих пам'яток найбільше понищеними є Страсті Господні та ліва частина апостольського Моління. Це маловідомі на сьогодні ікони, які поки що не були комплексно відреставровані та не введені до наукового обігу.

Варто зазначити, що великоформатні ікони Страстей на полотні стали доволі поширеним явищем в українських храмах другої половини XVII—XVIII ст., що підтверджують як вцілілі твори, так і матеріали церков-

Церква Преображення Господнього у с. Вороблячин Яворівського р-ну Львівської обл. Побудована 1662 р. За репродукцією у: [12, с. 395—396]

них візитацій XVIII ст., де доволі часто можна натрапити на згадку про страсті Господні «на полотні мальовані» або «на кортині полотняній мальовані» [16, с. 217—218, 220—221; 8, с. 68—79]. Напевно, у дерев'яних храмах такі Страсті стали доволі вдалою альтернативою стінопису. Такий спосіб виконання забезпечував від руйнації зображення при тріщинах та зсуві деревини на стику, яку часто мав стінопис. Полотна з мальованими композиціями набивали на стіну, ймовірно, окантовували планками. Могли також вивішувати на підрамнику. Деякі багатосюжетні ікони страстей на полотні XVII—XVIII ст. складаються з окремих (переважно трьох чи п'яти) частин, кожна з яких оправлена на підрамник. Зрештою, при потребі полотно можна було перевісити в інше місце у храмі. Якщо опиратися на матеріали церковних візитацій, то у XVIII ст. (очевидно і в XVII ст.) Страсті Господні, мальовані на полотні за давньою середньовічною традицією, найчастіше розташовувалися у наві на південній або північній стіні, переважно навпроти Страшного суду, який, як свідчать матеріали візитацій, був частіше мальований на дошці. Також можна знайти згадки, що старі Страсті Господні були й у притворі (бабинці) церкви.

Ікона Страстей Господніх з Вороблячина намальована темперою на тонко проґрунтованому домотканому полотні. Полотнище має видовжений по вертикалі формат, що від середини XVII ст. домінує у західноукраїнських Страстях Господніх, витісняючи давню видовжену по вертикалі композицію. Зображення дуже понищене, та й саме полотно, очевидно, збережене не повністю. Сцени, розташовані у клеймах, відділені одні від одної мальованою цеглястою смугою. Верхній ярус складається з трьох сцен зліва направо: Зняття з хреста, Тайна вечеря, крайня права втрачена. У центральному ярусі зліва композиція Пилат умиває руки, далі у центрі велика композиція Розп'яття займає по вертикалі два бічні клейма. Справа сцена Молитви Христа в Гетсиманському саду. Ліве нижнє клеймо представляє бичування Христа, праве нижнє — сцену зцілення слуги первосвященика, якому ап. Петро відрубав вухо (майже повністю втрачена через осипи фарбового шару). Таким чином бачимо, що сцени, відтворені на полотнищі, не мають хронологічної послідовності євангельських подій страстей Христових, втім, характер швів полотнища (полотнище складається з чотирьох кусків тканини), та малюнок поверх свідчать, що це первісна композиція твору. Найімовірніше, понизу був ще один або й два яруси зображень, оскільки немає сцен похорону та Воскресіння Господнього, якими традиційно закінчувалися ікони Страстей. На це вказує також те, що полотно обрізане на рівні нижнього обрамлення. По верху і по боках полотнища, ймовірно, інших клейм не було. Попри руйнацію фарбового шару помітно, що Страсті намальовані у графічній манері, у стриманому колориті. За основу використано світле тло кольору не заґрунтованої тканини, що є характерною особливістю українських ікон на полотні у XVII столітті. У зображенні домінує темна лінія, якою виконано рисунок. Можна сказати, що для виконання малюнка майстер використав «підручні» матеріали. Основними кольорами є червоно-вохристий, доповнюючий до нього зеленавий відтінки, та світлий сіро-синій. Червоно-вохристим намальовано широкі смуги, що відділяють сцени одна від одної та поперечину хреста Спасителя. В окремих деталях, як-от хрести розбійників, трон Пилата, позем у сцені Зняття з хреста майстер застосував чорну сажу. Малюнок Страстей доволі схематичний, без особливого моделювання об'єму та деталізації. Лики виконані площинно, лише чорною лінією накреслено риси, на вбраннях бачимо моделювання об'єму світлішим по тону відтінком. Сцени не підписані, та й біля персонажів також написи відсутні. На поперечині хреста у сцені Розп'яття помітні літери «ІС ХС». Фрагменти літер з них перша «Х» прочитуються у сцені Бичування Христа. Оскільки полотно понищене і не всі сцени на ньому ідентифіковані, детальніше зупинимося на їхньому огляді.

Іконографія твору виказує риси західноєвропейської традиції. Це помітно у першій вгорі сцені Зняття з хреста, де двоє чоловіків (Йосиф Ариматейський та

Никодим), стоячи на драбинах, приставлених зліва і справа до хреста, на білій тканині опускають тіло Спаса, уже зняте із цвяхів. Зліва тіло Христа підтримує св. єв. Іван, на передньому плані зображена ще одна постать, ймовірно, Марія Магдалина, навколішки, яка обома руками підтримує Його ноги. Богородиця намальована у червоно-цеглястому мафорію, стоячи справа на краю композиції, її руки складені навхрест на грудях і вона не дивиться на те, що відбувається, таким чином ніби відсторонено переживаючи подію. У сцені Тайної вечері Христос та апостоли зображені сидячи за прямокутним столом, так, що дев'ять фігур із Христом у центрі розташовані майже фронтально за столом, ще чотири перед ним на передньому плані розвернуті до глядача. Св. Іван традиційно для того часу прихилений до рамена Спаса. Такий прийом розташування постатей був найхарактернішим у тогочасному українському мистецтві, де сцени Тайної вечері уміщували не тільки у страсних циклах, а й виносили у центр празникового ярусу іконостаса. Відповідно на полотні ця сцена має видовжений по горизонталі формат (вдвічі ширша, ніж сусідні клейма), розташовується над більшим Розп'яттям з пристоячими.

У сцені Пилат умиває руки Христос зображений на західноєвропейський манер справа композиції, у супроводі воїнів, а Пилат сидить у маньєристичному ракурсі, звернений вліво, вмиваючи руки, однак торс і голова його повернуті до Спаса. Одяг Пилата, трон з вигнутими ніжками також має ознаки західноєвропейської моди. Нижня ліва сцена Бичування Христа у нижній частині повністю втрачена, однак чітко прочитується верх фігури Христа, який зображений оголеним у лівій частині композиції, стоячи біля колони. Його лик звернутий вправо, руки зав'язані попереду. Навпроти Спаса менший масштабно воїн замахується піднятими різками, нижче намальований ще один воїн з різками. Центральна сцена Розп'яття Христове з двома розбійниками також збережена лише у верхній частині. Тут виділяються три високі хрести. Христос розіп'ятий на однораменному вохристо-цеглястому хресті, його поперечина майже сягає завершення композиції, поверх виступає коротке древко, таким чином хрест Спаса нагадує Т-подібний латинський взірець. Лик Христа майже повністю втрачений однак прочитується великий терновий вінок на голові та світло вохристий німб. Варто відзначити, що руки Спаса сильно дугоподібно провисають, імітуючи західноєвропейські взірці Розп'яття. Торс

Права частина Апостольського Моління. Кінець 1680 — 1690-ті рр. З церкви Преображення Господнього с. Вороблячин Яворівського р-ну Львівської обл. Полотно, темпера. НМЛ

потрактований рівно, відсутній S-подібний вигин, притаманний давнішій середньовічній іконографії. Фігури розбійників менші, ніж Спаса. Вони зображені в легкому повороті до центру, їхні руки закинуті і прив'язані до поперечини хрестів, ноги прив'язані мотузками до древка. Нижня частина зображення повністю втрачена, тому не відомо, чи тут були фігури пристоячих. За іконографією верхня частина Розп'яття з Вороблячина подібна до Розп'яття на великій (33 сцени) іконі Страстей Господніх з Волі Вижньої, яку намалював риботицький міщанин маляр Яків 1675 р. (Історичний музей в Сяноку) [17, с. 26, 40—41; 15, с. 221]. Тут так само зображено у верхній частині три хрести на високих древках, а в нижній частині бачимо панораму Єрусалима та пристоячих. Можливо подібна композиція була на полотні з Вороблячина.

У правій частині клейм Страстей з Вороблячина ідентифікується центральне, із самотньою постаттю Спаса навколішки на тлі умовного темно зеленавого позему. Цю сцену ідентифікуємо як моління в Гетсиманському саду (моління про чашу). У такій же поставі навколішки зверненим вліво намальовано Христа у цій сцені на іконі Страстей кін. XVII ст. з Вислока Великого цієї ж стилістики (Історичний музей в Сяноку). Тут, щоправда, бачимо на передньому плані трьох сплячих апостолів та у верхньому куті сегмент неба з ангелом [17, il. 7]. Акцентування самотності Христа у цій сцені, з невеликими фігурами сплячих апостолів на передньому плані, також притаманне західноєвропейським взірцям. Таким чином, навколішки, зверненим вліво у молитві, зображено Христа на гравюрі Біблії Леополіта 1577 р. (Краків) [17, il. 24]. На полотні з Вороблячина під цим у нижньому клеймі фрагментарно прочитується лише постать чоловіка (ап. Петра) із піднятою рукою, другу його руку стримує, очевидно,

«Богородиця Оранта зі святими Іваном Сучавським, Параскевою, Онуфрієм та Марією Єгипетською». Кінець 1680 — 1690-ті рр. З церкви Преображення Господнього с. Вороблячин Яворівського р-ну Львівської обл. Полотно, темпера. НМЛ

Христос (фігура Христа не збережена). Ймовірно, сюжет представляє усікновення вуха та зцілення слуги первосвященика, за євангельською оповіддю ця подія передує ув'язненню Христа. Епізод з ап. Петром на іконах часто виступає не як окреме клеймо, а разом із сценою Поцілунку Юди. На полотні з Вороблячина це клеймо замикає загальну композицію, що свідчить про фрагментарне збереження полотнища.

Ще два полотна з церкви у Вороблячині мають горизонтальний формат. Це не парні полотна, оскільки відрізняються масштабом та кількістю фігур. На полотні з образом Богородиці Оранти зі святими всі постаті зображені стоячи цілофігурно на темно зеленавому умовному поземі. По краю полотнища композиція окантована широкою червоно-вохристою смугою, що свідчить, що ікона збережена у первісному вигляді. Богородиця Оранта намальована фронтально у центрі, зліва, злегка до Неї розвернутий, стоїть святий у хітоні та гіматії з хрестом та пальмовою галузкою в руці. В інвентарних книгах НМЛ він ідентифікований як св. Іван Хреститель, однак це, швидше за все, св. Іван Сучавський, оскільки саме цього мученика в іконографії представляють з пальмовою галузкою. Атрибутами св. Івана Хрестителя були хрест, сувій з написом заклику до покаяння, відрубана голова на полумиску. Ідентифікація цього персонажа на іконі викликає зацікавлення з огляду на датування твору. Це пов'язане з тим, що культ та іконографія св. Івана Сучавського (Нового) розвивається на західноукраїнських землях від 1685 р. — часу перенесення його мощів з Сучави до Стрия, а потім, через п'ять років, до Жовкви, де вони пробули до 1783 року. Таким чином, якщо прийняти, що на полотні зображено цього святого, то нижня межа виконання твору не може бути давнішою, ніж середина 1680-х рр., а швидше припадатиме на кін. 1680-х років. Як свідчать збережені ікони, одними із перших популяризацією культу цього святого на українських землях зайнялися майстри риботицького малярського осередку. На сьогодні відомо біля десятка однотипних ікон мученика риботицької стилістики[1]. Саме св. Івана Сучавського риботицькі майстри зображали із хрестом та пальмовою галузкою в руці, у молодому віці (святий загинув у 30 років) так, як бачимо на полотні з Вороблячина. Єдине, що цей святий зазвичай представлявся з темним коротким, нижче вух, волоссям, а на творі з Вороблячина бачимо його з довгим чорним волоссям, що опускається на рамена. Навпроти нього з другого боку від Богородиці намальована свята із двораменним хрестом у руці у червоновохристому мафорію, ймовірно, св. великомучениця або преподобна Параскева, оскільки серед святих жінок саме вона користувалася найбільшою популярністю в тогочасному іконописі, зокрема, й у середовищі риботицьких майстрів. За нею на краю композиції, стоячи фронтально зі складеними навхрест на грудях руками, зображена простоволоса, оголена, у пов'язці на стегнах, св. пустельниця Марія Єгипетська. На лівому краю композиції за св. Іваном також фронтально у поставі оранта намальований оголеним з довгою до п'ят сивою бородою св. пустельник Онуфрій. Така доволі рідкісна іконографія ікони з образом Богородиці Оранти, що в той час на іконах на дошці не зустрічається, має зв'язок із монументальними композиціями апсиди храмів. Вибір персонажів обабіч Богородиці важко пояснити, може бути пов'язаний із патрональним замовленням або із культом святих, що були шановані на цих землях. Варто згадати стінопис поч. XVIII ст. бабинця церкви св. Юрія у Дрогобичі, де на стінах уміщено дві монументальні композиції св. Онуфрія з житієм та св. Марії Єгипетської з житієм, що свідчить про популярність обох святих пустельників не тільки у монашому середовищі. Культ св. Івана Сучавського щойно почав розвиватися на західноукраїнських землях, а св. Параскева у середовищі тогочасних вірних була

[1] Дві ікони св. Івана Сучавського риботицької стилістики зберігаються у НМЛ (одна — з церкви у Макуневі на Львівщині (НМЛ І-1340), інша — невідомого походження І-1009). Ще п'ять знаходяться на території Словаччини та Польщі. Одна — з церкви у Великому Вислоку у Музею народної архітектури в Сяноку, ще одна з церкви у Вереміні в Історичному музеї Сянока. Інша — з церкви в Нижньому Грабівцю у Шариському музеї в Бардейові. Ще дві ікони в Музею-Замку в Ланцуті.

найпопулярнішою святою, про що свідчить велика кількість її ікон, які дійшли до нашого часу. Зважаючи на іконографію, це полотно могло б розташовуватися і на східній стіні апсиди храму. За ідеєю та композицією зображення воно виступає аналогом до Моління апостолів чи вибраних святих до Христа. На полотні з Вороблячина святі Іван та Параскева обернуті до Богородиці Оранти. З жестом моління зображені також св. Онуфрій та Марія Єгипетська, що посилює зміст ікони, на якій Богородиця та святі моляться до Христа за вірних. Прототипом такої композиції може бути київський рельєф XV ст. з образом Богородиці Оранти у центрі та преп. Антонія і Теодосія Печерських обабіч з жестами моління в головній дзвінниці Києво-Печерської лаври, що ще раз підкреслює зв'язок зображення твору з Вороблячина з давньою княжою традицією іконографії.

Інша ікона на полотні з церкви у Вороблячині має образ Богородиці Одигітрії, Христа Пантократора та св. Антонія. Усі фігури зображені фронтально до колін на світлому тлі заґрунтованого полотна, їх розділяє мальована брунатна смуга. Іконографія традиційна, однак бачимо деякі західноєвропейські деталі. Це сфера в руці у Христа та вервиця у св. Антонія. З вервицею преподобні Антоній та Теодосій Печерські зображувалися в гравюрах українських стародруків від середини XVII ст., і також інколи на цокольних іконах іконостасів. На іконі з Вороблячина не можна однозначно сказати, чи зображено св. Антонія Печерського, чи Антонія Великого, оскільки їхня іконографія подібна, а на іконі підписи втрачені через осипи фарбового шару. Преподобний у чорній рясі, клобуці великосхимника та у темному вохристому парамані з невеликими хрестами. У правій руці святого — великий дво- або трираменний світлий хрест (знищений у верхній частині). Таке зіставлення постатей на полотні також не має аналогів в інших творах. Якщо допустити, що на іконі зображено Антонія Печерського, то знову простежується зв'язок із княжою київською традицією. Зважаючи на іконографію, припускаємо, що ікона розташовувалася на стіні нави церкви. Тут можна привести для порівняння певну довільність у розташуванні сюжетів у стінописі 1620-х рр. церкви Святого Духа сусіднього с. Потелич, де бачимо на стінах нави багатосюжетні Страсті Господні, сцену Успіння Богородиці, Пентаморфон з Моління, пророків, образ

«Богородиця Одигітрія, Христос, св. Антоній». Кінець 1680 — 1690-ті рр. З церкви Преображення Господнього с. Вороблячин Яворівського р-ну Львівської обл. Полотно, темпера. НМЛ

Богородиці Печерської зі св. Антонієм та Теодосієм і сцену Воздвиження Чесного Хреста.

Ще одне полотно з Вороблячина має наближений до квадрата формат. У центрі на ньому намальовано рівнораменний хрест з написом ІС ХС НІКА, у кутах якого у подвійних медальйонах на світлому тлі зображено півфігури євангелістів із символами. Вгорі зліва — єв. Матей, внизу Марко, вгорі справа — єв. Іван, внизу — Лука. Навколо полотнище окантовує широка рамка із стилізованим рослинним орнаментом у вигляді бігунця, намальованим лінійно на світлому тлі. По верху на краю полотнища ще одна смуга лінійного рослинного декору, така ж була також і по низу твору (майже повністю обрізана). Зображення євангелістів невеликі і доволі експресивно потрактовані, однак помітно, що виконані вони тим самим автором, що намалював інші три полотна з Вороблячина. З огляду на іконографію виникає запитання про призначення твору. Характер зображення відповідає антимінсу або воздуху. Однак для антимінса полотно трохи завелике (його розмір 90 х 82 см), та й не має напису (хіба що він був на обрізаній частині), а воздухи вкрай рідко малювали на полотні, зазвичай для них використовували шовк [10]. Нам відома єдина згадка про мальований на полотні «великий воздушок» при описі 1742 р. церкви Зішестя Святого Духа в Соліні колишнього Кроснянського деканату Перемиської єпархії [3, с. 31]. Можна ще припустити, що це була завіса для шанованої ікони чи якоїсь реліквії у храмі. З короткого документального опису 1749 р. облаштування церкви Преображення Господнього у Вороблячині довідуємося, що у ній на престолі був «антимінс

Антимінс або воздух (?) «Хрест та євангелісти». Кінець 1680 — 1690-ті рр. З церкви Преображення Господнього с. Вороблячин Яворівського р-ну Львівської обл. Полотно, темпера. Музей народної архітектури та побуту у Львові

старий з реліквіями» [4, с. 17], однак тогочасні антимінси були, як правило, друковані і, як уже згадувалося, меншого розміру.

Ймовірно, з іконостасом церкви пов'язане апостольське Моління. Моління на полотні кріпили на стіну, що розділяла святилище та наву понад намісними іконами та царськими вратами. Як уже згадувалося, відносно добре збереглася права частина Моління, центральна частина (Христос, Богородиця та Іван Предтеча) втрачена, ліва частина дуже понищена із великими втратами полотна та фарбового шару. У правій частині Моління зображено ап. Павла із книгою та мечем у лівій руці, далі ап. єв. Івана та ап. єв. Луку (обидва традиційно з книгами), за ними — апп. Яків, Симон та Пилип (зі згортками). Апостоли зображені попарно, розділені між собою аркою з мальованим мотивом «волового ока» вгорі, та понад колонами великим букетом кольорових квітів та виноградних грон (?) з листками, закомпонованими у вигляді розети на локальному сіро-синьому тлі. Такий прийом компонування апостолів має ренесансні риси, в тогочасних Моліннях на дошці таку форму мало накладне різьблене обрамлення. Майстер, виконуючи зображення на полотні, його зімітував, надаючи твору декоративності. Апостоли виконані доволі прецизійно, їхні постаті стрункі, лики виразні з наданням подібності відповідно усталеній іконографії, ретельно тонкими штрихами промальоване волосся, хоча драперії модельовані великими масами, з акцентом на темну лінію. Тлом для зображення є ґрунт, таким чином загальний колорит ікони світлий. Написи виразні, доволі каліграфічні, виконані чорним. У лівій частині Моління можна ідентифікувати фігури апостолів. Дві перші постаті від центру збережені лише фрагментарно у нижній частині, однак, за традицією, їх розташування — це ап. Петро та його учень ап. єв. Марко. Далі за ними сивобородий ап. єв. Матей, — його постать і сусіднього до нього темноволосого апостола з книгою збережена відносно добре. Апостола з книгою найважче ідентифікувати. Зазвичай тут зображали ап. Андрія, однак його не малювали з книгою, з інших апостолів з книгою міг би ще бути Юда Тадей, як автор апостольського послання, однак на західноукраїнських моліннях цей апостол зустрічається рідко. Крайні постаті — це ап. Варфоломій та ап. Пилип. У випадку Варфоломія прочитуються дві перші літери «ВА». Молодий ап. Тома замикає апостольське моління і є парним до ап. Пилипа. Варто відзначити, що при описах церков Перемиської єпархії другої половини XVIII ст. досить часто виступає згадка про «Деісус з апостолами на полотні мальований», хоча деякі візитатори додавали, що він «підло відмальований» [1, с. 17, 28, 29—30]. Так окреслювався рівень малярства[2]. Хоча варто відзначити, що Деісіс на полотні напевно був не таким ефектним, як Моління на дошці, яке мало, як правило, насиченішу кольорову гаму, більше тональне моделювання фігур, золочення, гравійоване орнаментоване тло та накладне різьблене кольорове та золочене обрамлення, що більше відповідало естетичним смакам другої половини XVIII століття. Часом можна також натрапити на згадку у візитаціях, що «лик апостольський» розташований на стіні нави, як у церкві св. Миколая у Вільхівцю [2, с. 22], можна припустити, що старий Деісіс перевішували з іконостаса на стіну нави.

При зіставленні обох фризових композицій з Вороблячина, апостольського Моління та полотна з євангелістами помітна спільна авторська манера. Автор вирізняється своєрідним способом малюнка рис ликів, моделюванням складок одягу. Його ікони виконані у світлому, дещо холодному колориті. Стримана кольо-

[2] Часом також так охарактеризовано у візитаціях Деісіс мальований на дощці [1, с. 9, 10, 18].

рова гама та темна контурна лінія надає творам графічності, однак сам спосіб виконання фігур доволі живописний, зокрема моделюючи форму, майстер часто використовує бліки, його мазки точні, вправні та досить експресивні. Майстер досягає відповідного ефекту простими малярськими засобами, що видає у ньому талановиту особистість. Через стан збереження під питанням залишається авторство ікони Страстей з Вороблячина. Помітно, що вона намальована дуже схематично, навіть, можна сказати, поспішно і на нижчому фаховому рівні. За краще збереженою правою частиною апостольського Моління з Вороблячина найлегше ідентифікувати почерк майстра. За малярською манерою та моделюванням ликів апостоли подібні до фігур пристоячих чоловіків на храмовій іконі Покрову Богородиці з церкви в Лопушанці Леховній (тепер — с. Лопушанка Турківського р-ну Львівської обл. НМЛ І-3147) [7, с. 107—118]. Цим майстром, очевидно, намальовані дві інші ікони намісного ярусу іконостаса церкви у Лопушанці Лехновій. Це Богородиця Елеуса та св. Миколай (НМЛ І-3145, І-3146). Вони відзначаються більшим тональним моделюванням та опрацьованістю деталей. У цій же манері намальовано ікону св. Василія з церкви Різдва Богородиці у селі Жолобок (Історичний музей в Сяноку MHS/S/3682), що розташоване на території Польщі поблизу українського кордону. Той же авторський почерк, що й на полотнах з Вороблячина, бачимо на іконі на полотні «Св. Євстахій в житії» 1685 р. з церкви св. Юрія в Гринові Пустомитівського р-ну Львівської обл. (НМЛ І-1359) [9, с. 138—148]. Ікона рідкісної іконографії, не відома за іншими творами, можна припустити, що має авторську композицію майстра. Образ св. Євстахія[3] на іконі з Гринова має ті ж риси, що й образ ап. Якова на Молінні з Вороблячина та св. Івана з фризової композиції з тієї ж церкви.

Полотна з церкви у Вороблячині не підписані, однак їхнім часом створення пропонуємо вважати другу половину 1680—1690-ті роки. Як уже згадувалося, зображення св. Івана Сучавського на іконі не дає змоги віднести пам'ятки до давнішого часу, ніж середина 1680-х рр., коли на західноукраїнських землях почав розвиватися його культ, а відповідно й іконографія. 1685 р. датовано ікону «Св. Євстахія в житії» з Гринова, яку приписуємо цьому ж автору, що також вказує на час його творчої діяльності. Окрім того на іконі Покрову Богородиці з Лопушанки Лехнової, яку також приписуємо майстрові є обширний вкладний текст у якому зазначено, що вона створена за «православного єпископа Інокентія Винницького». Як відомо, Інокентій (Іван) Винницький став єпископом 1680 р., а 1691 р. офіційно перевів Перемиську єпархію на унію з Римською церквою. Таким чином час створення згаданих намісних ікон з Лопушанки Лехнової припадає на 1680—1691 рр. [7, с. 107—118]. Відповідно у межах 1685—1690-х рр. пропонуємо датувати полотна з Вороблячина, що підтверджується також стилістикою їх малярства. До почерку автора полотен з Вороблячина близькою є стилістика малярства риботицького майстра Якова, що відомий за низкою ікон до церков Святкова Мала, Святкова Велика, Котань та Дешниця на Лемківщині. Час праці цього маляра за датованими творами припадає на 1673—1694 рр. На найраніших пределах 1673 р. у церкві Святкової Малої він себе окреслив як «Ліський» [7, с. 107—118], на пізніших творах — іконах 1689—1691-х рр. з іконостаса церкви в Котаню (Музей-Замок у Ланцуті) та вівтарі 1694 р., що в церкві в Дешниці як «Риботицький». Подібність почерків обох майстрів дає підставу ви-

Ікона «Св. Євстахій в житії». 1685 р. З церкви св. Юрія с. Гринів Пустомитівського р-ну Львівської обл. Полотно, темпера. НМЛ

[3] Св. Євстахій був воєначальником, тому його зображають у воїнських обладунках, чим відрізняється від св. Івана Сучавського, який був купцем.

словити припущення про їхню спільну діяльність в одному осередку[4].

Село Вороблячин вважається одним із найстарших поселень на території Розточчя. Його заснування відносять до кін. XIII століття. На території «Замчисько» відкрито залишки оборонного муру періоду раннього середньовіччя. Село розташоване на прикордонній території між Україною та Польщею на північ від Немирова та на південь від Потелича. Сусіднім до Вороблячина є також с. Смолин, у якому знаходився давній жіночий монастир, відомий, принаймні, з XVI століття. 1662 р. у Вороблячині, на місці попередньої, було збудовано дерев'яну церкву Преображення Господнього (церква належала до Любачівського деканату Перемиської єпархії), до якої, очевидно, і виконувалися полотна. Напис про побудову церкви знаходився на західній стіні бабинця «Создася храмъ сей: Рк: Бж: АХξВ писал Іаць Горн» [14, с. 185; 12, с. 395—396]. (У 1970-х рр. церкву розібрали і перенесли до Музею народної архітектури в Києві (Пирогові), де заоблікували за номером 16-Н/29). За інформацією В. Слободяна у наступному десятилітті церква згоріла. За описом дослідника це була «тризрубна одноверха будівля галицького типу, складалася з ширшої квадратної нави, вужчого прямокутного бабинця й рівноширокого бабинцю гранчастого вівтаря. Над навою на низькому сліпому восьмерикові височіла шоломова баня. Бабинець був покритий двосхилим причілковим дахом, а вівтар — п'ятисхилим. Оперізувало споруду піддашшя, сперте на профільовані випусти вінців зрубів» [11, с. 48].

Збереглися короткі описи візитацій цієї церкви з 1743 р., 1761 р., 1775 р., 1780 р., у яких основна увага відведена власності церкви. На жаль, ані іконостас, ані інші ікони не зазначені. Звернено увагу на речі, виготовлені з коштовних матеріалів, та книги. З візитації 1743 р. довідуємося, що в церкві, поміж інших «апаратів», були дві великі мальовані на полотні хоругви [4, с. 32—33]. Візитація 1775 р. згадує ім'я пароха — Даніїла Дудлякевича, який був при церкві від 1740 р. [5, с. 21]. У візитації 1780 р. натрапляємо на згадку, що в церкві був мальований на сукні антипедій, та ще два антипедії, мальовані, полотняні, два бічні пристінні вівтарі і три хоругви [6, с. 25—26]. Таким чином, з цих описів не можемо вияснити, де знаходилися описані ікони на полотні та який був у храмі іконостас. Також, на нашу думку, з огляду на іконографію та розмір, описане полотно із зображенням євангелістів та хреста з Вороблячина напевно не було антипедієм. Варто зазначити, що у Музеї народної архітектури та побуту у Львові зберігається іконостас орієнтовно кін. XVIII ст., привезений експедицією з церкви у Вороблячині (встановлений у церкві Пресвятої Трійці зі с. Клокучки на передмісті Чернівців, що на території музею), ікона Благовіщення Богородиці у глибокій рамі з різьбою, другої пол. XVIII ст., яка могла б походити з бічного вівтаря, та кілька хоругов XIX століття[5].

Розглянуті ікони на полотні з церкви у Вороблячині доповнюють уявлення про окремий напрямок діяльності західноукраїнських майстрів у другій половині XVII століття. Тенденція виконувати зображення на полотні стала доволі розповсюдженою у тогочасних храмах. Можна сказати, що іконографія фризових творів з Вороблячина, особливо пам'ятки з Богородицею Орантою та святими, вирізняється унікальністю, подібні взірці не мають аналогів в іконах на дошці[6], як також ми не віднайшли безпосереднього прототипу до пам'ятки із зображенням хреста та євангелістів. Комплекс творів з церкви у Вороблячині засвідчує стилістичну єдність, і представляє творчість одного майстра, яким, припускаємо, був автор намісних ікон з церкви у Лопушанці Лехновій. Пам'ятки на полотні з церкви у Вороблячині доповнюють до сьогодні відому спадщину цього іконописця, з яким пов'язуємо ще ікону «Св. Євстахія в житії» 1685 р. з церкви у Гринові та ікону «Св. Василія» з церкви у Жолобку.

1. Державний архів в Перемишлі. — № 20. — 52 с. Візитація Дукельського деканату 1765 р.
2. Державний архів в Перемишлі. — № 21. — 41 с. Візитація Дукельського деканату 1775 і 1780 рр.

[4] У попередньому дослідженні [7, с. 107—118] ми пов'язали автора намісних ікон з Лопушанки Лехнової з майстром Яковом, однак при огляді його творів безпосередньо у церквах на Лемківщині, що на території Польщі, де вони знаходяться, дійшли висновку, що це два різні малярі.

[5] За інформацію про твори з церкви у Вороблячині автор вдячна головному хранителеві фондів Музею народної архітектури та побуту у Львові п. Р. Сірому.

[6] З ікон на дошці подібної іконографії можна згадати невелику пам'ятку другої пол. XVI ст. з цілофігурними образами арх. Михаїла, св. Миколая, Богородиці Втілення та св. Параскеви з Ісаїв на Львівщині (НМЛ). Репродукована: [13, іл. 171]. З XVII ст. ікон на дошці подібної композиції та розміру нам не відомо.

3. Державний архів в Перемишлі. — № 21. — 53 с. Візитація Кроснянського деканату 1742 і 1775 рр.
4. Державний архів в Перемишлі. — № 32. — 66 с. Візитація Любачівського деканату 1743 і 1749 рр.
5. Державний архів в Перемишлі. — № 34. — 39 с. Візитація Любачівського деканату 1775 р.
6. Державний архів в Перемишлі. — № 35. — 47 с. Візитація Любачівського деканату 1780 р.
7. *Косів Р.* Ікони «Покров Богородиці» та «Богородиця Замилування» 1680—1691 років з церкви в Лопушанці Лехновій на Львівщині / Роксолана Косів // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. — Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2011. — № 8 (13). — С. 107—118.
8. *Косів Р.* Іконопис на тканині в українських храмах XVII — першої пол. XVIII ст.: призначення, іконографія, художні особливості / Роксолана Косів // Літопис Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. — Львів : Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького, 2012. — № 9 (14). — С. 68—79.
9. *Косів Р.* Ікона на полотні «Св. Євстахій в житії» 1685 р. з церкви у с. Гринів на Львівщині: іконографія та атрибуція / Роксолана Косів // Мистецтвознавчий автограф. Збірник наукових праць кафедри історії та теорії мистецтва ЛНАМ / головний редактор Стельмащук Г.Г. — Львів : Львівська національна академія мистецтв, 2013. — Вип. 6—8. — С. 138—148. — (У друці).
10. *Косів Р.* Літургійні покрови на чашу і дискос (із каталогом творів із фігуративними зображеннями зі збірки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького) / Роксолана Косів. — К. : Майстер книг, 2013. — 207 с.
11. *Слободян В.* Втрачені пам'ятки сакральної архітектури Львівщини: церкви / Василь Слободян // Пам'ятки України: історія та культура : науковий часопис / Міністерство культури і туризму України. — К., 2006. — № 3. — С. 18—52.
12. *Слободян В.* Церкви України: Перемиська єпархія / Василь Слободян. — Львів : Наукове товариство імені Шевченка у Львові ; Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1998. — 864 с.
13. Українська ікона XI—XVIII століть : альбом / авторупоряд. Міляєва Л. ; за участю Гелитович М. — К., 2007. — 520 с. — (Державні зібрання України, 2).
14. Шематизмъ всего клира епархій греко-кат. соєдиненыхъ Перемыской, Самборской и Сяноцкои на рокъ вотъ рожд. Христ. 1907. — Жовква, 1906. — 452 с.
15. *Gronek A.* Ikony Męki Pańskiej. O przemianach w malarstwie cerkiewnym Ukraińsko-Polskiego pogranicza / Agnieszka Gronek. — Kraków : Collegium Columbinum, 2007. — 426 s.
16. *Kruk M.P.* «Deisus dawną zwyczajną robotą y malowaniem» — kilka uwag na marginesie inwentarze cerkiewnych / Mirosław-Piotr Kruk // Ars Graeca — Ars Latina. Studia dedykowane Profesor Annie Różyckiej Bryzek. — Kraków : Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2001. — S. 207—225.
17. *Nowacka J.* Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach / Janina Nowacka // Polska sztuka ludowa. — Warszawa : Instytut Sztuki PAN, 1962. — № 1. — S. 26—43.

Roksolana Kosiv

PAINTED ON CANVAS ICONS OF THE LATE 1680S AND 1690S FROM THE CHURCH OF OUR LORD'S TRANSFIGURATION (VILLAGE OF VOROBLACHYN, YAVORIV DISTRICT, LVIV REGION)

In the article have been presented five painted on canvas icons from the Church of Christ's Transfiguration in the village of Voroblachyn (Yavoriv district, Lviv region) now in custody of National Metr.A. Sheptytskyi Museum, Lviv and Museum of Traditional Folk Architecture, Lviv. Due to artistic values and manner of painting these icons have been attributed to creative works by the author of icons from Lopushanka Lechnova Church. Time of this painter's professional activities according to another survived icons with his marks lasted between 1680 and 1690. Features of iconography have substantiated a conclusion that mentioned canvases might be painted not earlier than the late 1680 and during 1690s. Peculiarities of iconography, techniques of painting and compositional schemes of icons have been studied and treated in comparison with then-a-day paintings of wooden temples. Manuscript inventories with short notes as for Voroblachyn Church interiors of XVIII c. have been put under analytic research-work.

Keywords: icons on canvas, Christ's Transfiguration Church in Vorobliachyn, iconography, manner of painting, church interior, church inventories.

Роксолана Косив

НАПИСАННЫЕ НА ПОЛОТНЕ ИКОНЫ КОНЦА 1680-х — 1690-х гг. ИЗ ЦЕРКВИ ПРЕОБРАЖЕНИЯ ГОСПОДНЕГО В С. ВОРОБЛЯЧИН НА ЯВОРОВЩИНЕ

В статье рассмотрены пять написанных на полотне икон происходящих из Церкви Преображения Господнего в с. Вороблячин Яворовського района на Львовщине и хранящихся во Львове, в Национальном музее им. Митр. А. Шептицкого и Музее народной архитектуры и быта. На основании стилистики исполнения эти произведения относятся к наследию автора наместных икон церкви с. Лопушанки Лехновой, время деятельности которого по датированным памятникам приходится на 1680—1690-е гг. Исследована иконография икон в храме с. Вороблячин и на её основании указаны более точные даты создания упомянутых живописных работ — конец 1680-х и 1690-е гг. Определены особенности иконографии, техник исполнения и композиций икон на полотне, их взаимосвязи с тогдашними росписями деревянных храмов. Приведены результаты изучения рукописных материалов инспекционных посещений. церкви у Вороблячине с краткими упоминаниями её обустройства в XVIII ст.

Ключевые слова: иконы на полотне, Церковь Преображения Господнего в Вороблячине, иконография, стилистика, обустройство храма, инспекционные поездки.

Андрій КЛІМАШЕВСЬКИЙ

ТИПОЛОГІЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ОБСТАВИ УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВ

Вперше подається розроблена автором класифікація обстави інтер'єру українських церков з урахуванням конфесійної специфіки. Проаналізовано основні чинники, які засадничо вплинули на формування основних і допоміжних типологічних груп церковної обстави.

Ключові слова: інтер'єр церкви, церковна обстава, храмооблаштування.

Церковна обстава — це сакральна поліфункціональна художньо-образна система окремо розміщених в канонічному порядку різнорідних об'ємно-просторових форм церковного інтер'єру. Вони складають богослужбово-літургійну основу внутрішнього опорядження храму (храмооблаштування, церковного вистрою). Як правило, складові елементи церковної обстави мають вигляд малих архітектурних форм нутра храму. Розпорошена по всьому периметру площі внутрішнього церковного простору, обстава є головним функціональним ансамблем культових предметів храму, призначених для богослужіння.

Акумулюючи в собі цілий християнський мікросвіт сакральних знаків і символів поствізантійської і частково західної традиції, цей різнорідний «багатоголосий» церковний організм об'єднує й візуалізує весь основний смисловий ланцюг процесу літургії. Іншими словами, без комплексу обстави неможливими є літургійне священнодійство й життєдіяльність церковної споруди[1].

«Оживляючи й одухотворюючи» внутрішньоцерковний простір комплекс церковної обстави водночас з естетичного боку своїм художньо-стилістичним вирішенням визначально впливає на формування внутрішнього образу храму, його гармонію й ансамблевість.

У процесі ґенези церковної обстави об'єктами художньо-пластичної візуалізації були літургійні тексти, біблійні і новозавітні сюжети, житія святих, втілені, здебільшого, в іконографічних програмах іконостасної перегороди, вівтарних конструкцій, кіотів, престолу, столу проскомидії (рідше — тетраподів та аналоїв).

Переважаюча більшість церковної обстави має своє, літургією обумовлене, а відтак — функціонально усталене місцерозташування в системі інтер'єру храму, канонічно пов'язане з трьома частинами богослужбового простору: вівтарною частиною або святилищем — місцем для приготування й освячення святих Дарів; навою («храмом вірних») — місцем, де під час служби головним чином розташовуються

[1] Інші складові елементи опорядження церкви (храмооблаштування): монументальний розпис, вітражі, окремо безсистемно розміщені ікони, скульптури, ритуально-обрядові предмети декоративно-прикладного мистецтва, а також спорадично залучені в богослужбовий простір церковні меблі — не впливають визначально на літургійну життєдіяльність церковної споруди.

віруючі, і бабинцем — вхідним приміщенням, в якому над входом на рівні другого ярусу облаштовуються хори, й де на випадок браку місця в українській традиції розміщається решта пастви.

За цим літургійно-функціональним принципом організації внутрішньо- церковного простору вівтарну частину складають: розміщений по центру престол, розташована позаду нього, зазвичай, багатоярусна конструкція запрестольного вівтаря (зрідка — це лише образ); під ним й одночасно позаду престолу — запрестольне крісло; зліва, в куті північно-східної стіни — стіл проскомидії (проскомидійник). Зрідка в більших церквах по периметру східної стіни вівтарної апсиди трапляється синтрон (сопрестоліє) — сидіння обабіч горного місця для ієреїв-співслужителів [8, с. 122].

В свою чергу обширний простір нави на межі з вівтарною частиною заповнює догори (інколи на весь простір до склепіння) трансформована в багатоярусний іконостас передвівтарна перегорода. Остання простирається на всю довжину солеї — ритуального підвищення вівтарної частини з широким заходом у наву на 1—2 м (її центральна випнута частина — амвон, зазвичай, виділяється широким півколом до заходу вглиб нави).

Навпроти царських врат іконостаса центроформуюче місце у наві посідає тетрапод; з боків від нього, зазвичай, розміщені ставники (великі свічники, висотою понад 1 м, поставлені на долівку храму), а в окремих випадках додатково — два фланкуючі аналої.

На стику нави і бабинця з південно-західного боку або на стику нави і лівого рамена з південно-східного боку розташована казальниця (рідше — зліва від іконостаса).

У бічних раменах нави з фронтального боку, як правило, розміщуються бокові престоли з багатоярусними надбудовами конструкцій пристінних вівтарів на честь різних святих. Бабинець вздовж бокових стін характерно обрамлюють стаціонарні або пересувні пристінні церковні лави та інколи вздовж стін розміщують конструкції виносних кіотів та пристінних вівтарів, які вийшли з основного вжитку[2]. За-

Зразок розміщення раки в інтер`єрі православного храму Троїцького монастиря у Чернігові

звичай, в південно-західному куті бабинця греко-католицьких церков зберігається Гріб Господній, натомість у православному храмі подібного типу конструкція, призначена для зберігання мощей святих (рака), як правило, акцентовано стоїть перед солеєю на окремому підвищенні, частіше — зліва, в північній частині нави, рідше — в південній.

Головне смислове літургійне поле церковної обстави побудоване навколо престолу й іконостаса — основних центроформуючих богослужбових об'єктів інтер'єру храмів східнохристиянської традиції. Це «літургійне поле» обіймає ритуально відмежована від перебування віруючих територія піднятої над загальним рівнем підлоги солеї з випуклою допереду центральною частиною — амвоном[3], розміщеною

[2] В допоміжних, як правило, прибудованих приміщеннях церкви (ризниці, паламарні та ін.) розміщені, в основному, меблі ужиткового призначення: шафи, комоди, стелажі, столи, скрині, крісла та ін., які не несуть ритуально-обрядового навантаження і, як правило, не входять у літургійний простір храму.

[3] Прийняття християнства в Давньокиївській державі від Візантії в 988 році збіглося в часі з періодом активного впровадження великої «літургійної реформи» середньовізантійського періоду, коли в Х—ХІ ст. великі соборні храми «юстиніанівського зразка» поступилися місцем меншим хрестовокупольним (хрещатобанним) церквам післяіконоборського періоду з їх принципово іншою схемою побудови й організації внутрішньоцерковного простору й новою іконографічною програмою богослужбової

навпроти царських врат. Зліва та справа від амвона навпроти дияконських врат розміщені кліроси (крилоси) — ритуальні бокові відгороджені відгалуження солеї, які в українській традиції трансформувалися, переважно, в окремо розташовані конструкції, огороджені хоругвами і патерицями. В українських церквах кліроси часто бувають помітно висунутими до заходу, інколи із заходом у бічні рамена.

В історичному розрізі склад, характер, кількість, форма і декор складових компонентів церковної обстави не були постійно незмінними, зазнавали численних трансформацій та залежали від багатьох чинників: канонічно-приписних вимог, конфесійних відмінностей, різночасових функціональних потреб, історичних мистецьких стилів і напрямів, локальних місцевих традицій, впливів різних сусідніх культурних ареалів, економічних можливостей та естетичних смаків замовників і виконавців, особливостей інтер’єру храму. В результаті в українських церквах частіше зустрічаються збірно-еклектичні неоднорідні й різностильові комплекси предметів обстави. Часто такі неоднорідності проявляються в особливостях формотворчого і декоративного вирішення церковної обстави через зв'язок місцевої народної традиції з традиціями інших культурних ареалів, що є результатом або примусової колоніальної експансії, або історичного пограниччя культур[4].

Істотною особливістю інтер’єрів українських храмів східного обряду є паралельний розвиток протягом чотирьох століть двох вітчизняних (православної і греко-католицької) конфесійних традицій заповнення внутрішньоцерковного простору з предметно відмінним складом церковної обстави[5]. Так, попри споріднені характеристики більшості предметів обстави храмів обох конфесій, застосування сповідальниці і комплексу церковних лав у греко-католицьких церквах зумовлено латинськими запозиченнями, натомість походження столиків-канунників та формотворчі особливості раки синодального зразка в православному інтер’єрі позначені прямим російським впливом.

За функціонально-формотворчими ознаками в ієрархічно побудованій просторовій системі церковної обстави виразно структуруються п’ять основних типологічних груп: 1) літургійно-покладальні (ритуально-покладальні) форми; 2) іконообрамлюючі (ікононесучі) конструкції; 3) молитовно-сідалищні предмети; 4) казальні (проповідальні) конструкції; 5) освітлювальні пристрої[6]. Ще одну додаткову умовну групу предметів складають ритуально-несучі конструкції допоміжної дії. Крім того, через конфесійні особливості греко-католицьких храмів тут запрограмовано зустрічаються ще дві типологічні групи обстави: 1) сповідальні конструкції (їх загальнопоширене застосування має характер канонічно усталеної групи предметів на зразок конфесіоналів у костельних спорудах); 2) хрестильні форми (останні трапляються вкрай рідко у вигляді малих архітектурних форм церковного інтер’єру).

Попри типологічну сформованість основних груп, в процесі ґенези церковної обстави прикметною залишалася тенденція як до роз’єднання, так і до об’єднання окремих типологічних груп і типів, зумовлена еволюційними змінами світоглядної програми літургійного і конфесійного порядку, культурно-історичної парадигми, характеру забудови інтер’єру тощо. Відтак для подолання типологічної неоднозначності окремих предметів обстави визначальним критерієм відбору є не їх історичне минуле, а основне сучасне літургійне навантаження в церковному інтер’єрі.

Найбільш багаточисельною, поліфункціональною, а з погляду літургії — найважливішою є пер-

обстави. Від того часу вистрій українських церков успадкував переважно чинний й досі комплекс богослужбової обстави [10, с. 96—102].

[4] В обставі буковинських, частково бессарабських церков донині добре відчутними є молдавські і румунські впливи балканського типу; у храмах сусіднього Закарпаття — трансильванські та угорські, а в центральних і південно-східних регіонах України та на Волині з першої третини XIX ст. насильно були впроваджені і культивуються до сьогодні на рівні «псевдотрадиції» російські імперські синодальні шаблони.

[5] Берестейська унія 1596 р. стала відправною засадничо значущою подією в історичному процесі формування конфесійних відмінностей у церковній обставі православних та греко-католицьких церков.

[6] Типологія обстави українських церков вперше була систематизована і запропонована у дисертаційній роботі автора [3, с. 10—11]. Однак у порівнянні з попередньою класифікацією в нашій статті подається її суттєво удосконалена модель, базована на засадах «літургійного підходу» (сучасного наукового методу у вивченні літургійного вистрою візантійських храмів, запропонований вченими-візантиністами в 90-х рр. XX ст. [5, с. 237].

ша типологічна група **літургійно-покладальних форм**. Це група функціонально і формотворчо уподібнених до престолу ритуально-обрядових архітектонічних форм переважно столярної конструкції, в яких основна несуча частина — стільниця — слугує для покладання речей і предметів літургійного та богослужбового призначення. До цієї групи предметів належать: головний і бокові престоли [11, с. 143—144], проскомидійник, тетрапод, аналої, рака («Гріб Господній» у греко-католицьких храмах) та поширений лише у православних церквах канунник (канун).

В успадкованій від Візантії вітчизняній формотворчій традиції престол зазвичай має вигляд прямокутного стола (висотою близько 1 м) з переважно критими боковими площинами, оздобленими християнською символікою з переважанням хрестових мотивів та христограм, рідше — біблійними сюжетами (ця тенденція особливо поширилася в ХХ ст.). Найпоширенішою в українських церквах є столярна конструкція престолу (здебільшого без навісу-киворія) у формі прямокутної плоскої скрині (тумби) з замкненими площинами, з заднього (тильного) боку якої, як правило, знаходяться дверцята для схову сакральних речей.

Після Берестейської унії під латинізуючим тиском в українських церквах (передусім уніатських) поширилася чинна й досі традиція встановлення ще декількох допоміжних престолів з пристінними багатоярусними вівтарними конструкціями над ними на взірець костельних форм (з нагромадженням скульптурного й рельєфного декору навколо ордерних композицій на зразок архітектурних порталів). В XVII—XVIII ст., як свідчать тогочасні візитації церков, інші джерела (лист авдитора Київської митрополії о. Петра Камінського від 1685 р.) поширеною була насильницька практика перенесення до церков латинських престолів, які ставили, як і в костелах, під стіною в приділах (каплицях), переважно бічних раменах церков з метою відправи кількох богослужінь протягом одного дня [11, с. 147]. Значною мірою це було продиктовано потребою збільшення престолів в храмі через зростання кількості приватних літургій в уніатській богослужбовій практиці та через візантійську східно-церковну традицію не відправляти впродовж дня більше однієї літургії на тому самому престолі, навіть головному.

З плином часу, починаючи з кінця XVII ст., в православній практиці теж поступово укорінилася традиція використання пристінних багатоярусних вівтарних конструкцій, подібно, як в уніатських храмах.

Проскомидійник (грецька назва — протезис, українська — бічний жертовник або трапеза приношення) знаходиться лівіше від престолу у північній або північно-східній частині церковного вівтаря. Це зазвичай столярної конструкції чотирикутна тумба з глухими боковинами, зроблена на зразок престолу, інколи, згідно з давньою практикою XVIII—XIX ст., — у формі церковної шафки, як це часто зустрічається у західних регіонах України, передусім церквах Буковини й Закарпаття, або невеликого звичайного столика нерегламентованих каноном параметрів, на якому в основному відбуваються дії, пов'язані з приготуванням Святих Дарів перед їх внесенням на престол (Проскомидія — 1-ша частина Літургії [1, с. 109—110]). В новочасному трактуванні кінця ХХ — поч. ХХІ ст. проскомидійник найчастіше має тумбоподібну форму з закритими боковинами.

Рака (Гріб Господній) — це ритуальна гробниця. Зазвичай, у храмах Східного обряду вона облаштовується у формі саркофага, скрині, катафалка, ковчега. У греко-католицьких церквах поширеною є двоярусна конструкція Гробу Господнього з увінчуючим навісом-дашком на зразок киворія над престолом.

Тетрапод (з грец. «тетрас» — чотири і «подас» — ніжка) — це, зазвичай, чотириніжний невеликий дерев'яний стіл або чотиригранна тумба з глухими замкненими площинами переважно прямокутних або квадратових форм, найчастіше з плоскою горизонтальною або односхилою стільницею (нагадує стіл-скриню), на якій знаходяться призначені для цілування хрест та ікони (своїми формами до XIX ст. часто перекликається з престолом). Знаходиться у головній наві перед солеєю (амвоном) навпроти «царських врат». Використовується тетрапод під час різних богослужбових дійств, наприклад обрядів вінчання, хрещення та ін. Як правило, тетраподи покривають вишиваною узорнотканою тканиною, рушниками, натомість ніжки і боковини часто декорують профілюванням та різноманітним різьбленням, трапляється, що з живописними чи рельєфними євангельськими сюжетами.

Найпоширенішими в українських церквах є чотири види тетраподів: 1) прямокутна тумба з односкатним верхом на зразок аналоя (нагадує стіл-скриню); 2) прямокутна (квадратова) тумба з замкненими глухими площинами; 3) конструкція звичайного столу; 4) перевернена трапецієва конструкція з замкненими боковинами.

Аналой, налой, аналогій (з грец. — відповідний столик) — богослужбовий дерев'яний предмет церковної обстави; найчастіше має вигляд високого столика з похилою стільницею і призначається для покладання літургійних книг. Зазвичай аналой знаходиться у передній частині нави з боків від тетрапода або у вівтарній частині з лівого боку від престолу [9, с. 13]. Часто на аналої кладуть Євангеліє, хрест та ікони для поклоніння [12, с. 23]. Відтак покладальна богослужбова функція в аналої є визначальною, хоча він також використовується і як кафедра для проповіді. Хоча з усіх предметів церковної обстави аналої вирізняються найбільшим розмаїттям форм, однак в українських храмах найбільш розповсюдженими є три види аналоїв: 1) аналой на двох стояках з одно- або двоскатним верхом-стільницею; 2) одно- або двоскатний аналой з одним точеним стояком; 3) шафка-трибуна з глухими боковинами, одно- та багатоскатним верхом-стільницею на рухомому або стаціонарному стержні на зразок пюпітра (найбільш поширені на Буковині і в Закарпатті).

До пізно імплантованих в українську православну традицію літургійно-покладальних форм обстави належить кануник (канун) — невеликий, зазвичай вертикальної конструкції, столик зі стільницею у формі суцільно литої металевої пластини з великою кількістю гнізд для свічок, часто завершеною вертикальною композицією невисокого Розп'яття. Цей предмет обстави поширений, переважно, в Україні в церквах Московського патріархату, як богослужбова форма, обумовлена приписами російського синоду. Починаючи з XIX ст., як правило, канунник знаходиться з північного боку «храму вірних», зазвичай поряд з ракою. Згідно з церковно-синодальними приписами на канунник ставлять свічки за упокій і підносяться приношення для «поминовення» померлих (кутя, хліб та ін.) [7, с. 80].

Іконообрамлюючі (іrононесучі) конструкції — це група споріднених складних архітектонічних форм (часто багатоярусних), які є сакрально-декоративним обрамленням ікон (зрідка іконографічних рельєфних зображень або об'ємних скульптурних композицій). Цю основну художньо-виражальну групу системи обстави складають найбільш акцентуючі в церковному інтер'єрі великі монументально-декоративні конструкції іконостасної перегороди, пристінні, запрестольні й бокові (без престолів) вівтарі, новочасні архітектонічні гірки «Голгофи» (похідні від вівтарних конструкцій), кіоти (феретрони), процесійні ікони в багатому декоративному оздобленні (зрідка центроформуючими елементами є скульптурні чи рельєфні композиції, плащаниці або іконографічні й архітектонічні конструкції Різдвяного вертепу («шопки»).

Іконостас (з грец. «ейкон» — ікона, образ та «стасіс» — перегорода, поставлення) — перегорода, що функціонально підтримує ряди (яруси) ікон та відділяє у храмі вівтарну частину від нави з віруючими [9, с. 111]. Іконостас є характерний для Церков Східного обряду, однак в українських храмах склався як головна художньо-образна система церковного інтер'єру не одразу, а лише з часом, у пізньому середньовіччі, у відповідності з розвитком поствізантійського обряду. Хоча іконостас функціонально і належить до обстави церкви, проте через його особливе домінуюче становище в інтер'єрі і складну іконографічну програму його, зазвичай, трактують як окремий художній ансамбль малярства й різьби всередині храму.

Вівтарі (від лат. altus — високий, alta ara — жертовник на підвищенні) — у стародавніх народів Європи і Близького Сходу перед їх християнізацією — жертовник у вигляді вогнища, місце жертовопринесення. В епоху раннього християнства вівтарі мали форму підвищення (з підручних матеріалів або каменю), пізніше — форму стола, за яким готувалося та відправлялося таїнство Євхаристії [4, с. 58]. Від найпростіших форм плити, стола і саркофага, в які вмуровувались реліквії святих, вівтарі згодом трансформувалися у більш розвинені форми. Після Берестейської унії в епоху ренесансу поширився пристінний вівтар, за архітектонікою схожий на римо-католицькі зразки у вигляді багатоярусної декоративної стінки, прикрашений багатим різьбленням, поліхромією, у середній частині її поля встановлювався образ святого, якому присвячувався цей

жертовник [6, с. 16]. Саме цей тип кількаярусного католицького пристінного вівтаря, починаючи з другої половини XVII ст., поступово набув поширення у вітчизняних церквах. Найпоширенішими в українських храмах є дво-, три- і чотириярусні вівтарні конструкції з, як правило, центроформуючими іконами в середині кожного ряду.

До менших архітектонічних конструкцій і предметів храооблаштування церковного інтер'єру належать кіоти — рамкоподібні конструкції, всередину яких поміщено ікону (часто, особливо у православних храмах мають вигляд заскленої скриньки). Загалом кіоти складаються з двох компонентів: ікони і обрамлюючої її складної рами з багатим декоративним убранством [2, с. 44]. Доволі часто складніші за формою кіоти мають вигляд малих пристінних вівтарів з однією іконою.

Молитовно-сідалищні предмети — це група лавоподібних конструкцій, призначених для молитовно-ритуальних дій: сидіння, клякання, споглядання під час богослужбового дійства. Цю групу об'єктів утворюють розміщене у вівтарній частині горне місце з сідалищем посередині (у наших церквах більш поширеною є звичайна форма запрестольного крісла на зразок побутового стільця зі спинкою, натомість у соборних церквах встановлюється складної конструкції владиче крісло, трон); лише зрідка нині трапляється розташований з боків синтрон або сопрестол. Натомість у наві розміщується комплекс молитовних лав (традиційно у греко-католицьких церквах), зрідка вздовж стін — лави-стасидії; у бабинці — переважно пристінні лави (ослони).

Запрестольне крісло — конструкція для сидіння, розміщена за престолом, призначена для архієрея. Загалом найбільш поширеними є два типи конструкцій горних сідалищ: 1) конструкції звичайних побутових крісел, як правило, без будь-якого декору; 2) широкі запрестольні сідалища з високими спинками і декорованими локітниками, часто на зразок трону.

Казальні (проповідальні) конструкції є невеликою групою (в основному похідних від ранньохристиянської кафедри) огороджувальних форм столярної роботи, призначених на зразок трибуни для проповіді, казання, читання св. Письма та літургійного співу під час богослужіння. До цієї групи відносяться наступні типи обстави: казальниця або архієрейський амвон (проповідальниця), хори; конструкція солеї перед іконостасом (в православних церква часто зустрічається відгородженою від «храму вірних» декоративною ажурною огорожею — парапетом), кліроси (крилоси).

Казальниця, проповідниця, архієрейський амвон (з грец. — підвищення, виступ) — акцентуюча стаціонарна об'ємно-просторова конструкція церковного інтер'єру у вигляді окремої відгородженої сходової клітки, завершеної кафедрою (інколи — з навісом-дашком у формі балдахіна), призначеної для проповіді священика. В українських церквах поширені два основні види казальниць: проста (без навісного дашка) і складна (з парадним навісом). Корпус казальниці має різні форми, найчастіше випуклі (ковчега, келиха, квітки, риб'ячої пащі тощо) з підвішеними різьбленими прикрасами, а знизу — з так званою «шишкою». На завершенні навісів амвонів найчастіше використовуються скульптурні і рельєфні зображення Христа, голуба (як символа Святого Духа).

Кліроси (крилоси) — місця в храмах Східного обряду, відокремлені від віруючих ритуальною загородою, переважно столярної роботи у формі конструкції з поруччям і балясинами або фігурно вирізаними стояками (призначені для окремо вибраних церковною владою і громадою людей (кліриків, читців, півчих). В частині випадків, здебільшого у більших православних храмах, кліроси — це традиційно огороджені північний і південний торці солеї, які дещо виступають на захід до середини храму вірних (як правило, їх називають лівим і правим кліросами) [7, с. 81—82]. Ритуально і функціонально специфіка конструкції і місцерозміщення кліросів продиктовані потребами Літургії, щоб півчі і читці не були надто віддалені від солеї, аби не втрачалася їхня богослужбова єдність з дияконом та священиком (рівночасно розміщення кліросів з боку нави зумовлено їх потребою не перебувати в полі зору вірних під час служби, щоб не відволікати їх увагу від основного священнодійства) [1, с. 106].

У невеликих українських церквах, особливо в сільській місцевості, клірос в храмі переважно є лише один (розміщений праворуч на захід від солеї) [9, с. 132]. Цей клірос здебільшого має вигляд високої односекційної дерев'яної загороди на підвищенні з переднім стояком на ній у формі односхилої стільни-

Зразок розташування сповідальниці в одній конструкції з казальницею у греко-католицькій церкві села Козьова Сколівського району Львівської обл.

ці, рідше — пюпітра для покладання богослужбових книг (часто замикають цю конструкцію позаду лава з опертям у вигляді задньої стінки ослона, а з боків — профільовані боковини). Зрідка клірос облаштовується на хорах, який у такому випадку називають верхнім [7, с. 82] (часто такий клірос на хорах з підставкою на книги і ноти за формою нагадує односхилий аналой). Загалом в українських церквах найчастіше зустрічається два види кліросних конструкцій: 1) у формі огородженої балюстради, що органічно одностильово вирішена в унісон з парапетом солеї; 2) у вигляді дерев'яної односекційної загороди з передньою односхилою стільницею.

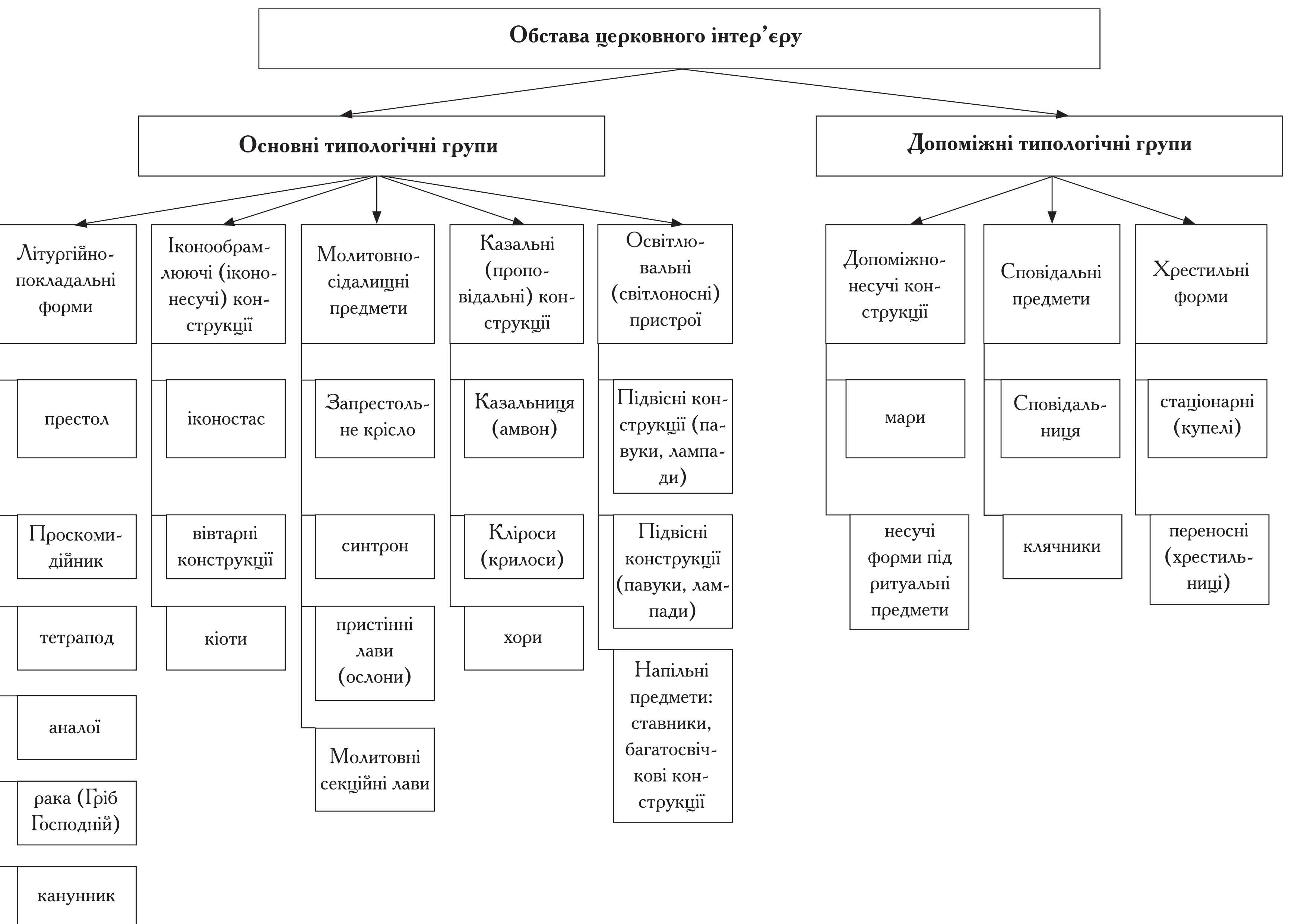
Хори — відкрита галерея для хору всередині храму, як правило, у формі балкона з ажурно вирішеним парапетом (найчастіше у формі дерев'яної балюстради, рідше кам'яної або залізної) на рівні другого ярусу західної стіни нави або бабинця. В українських церквах хори мають, зазвичай, прямокутну або П-подібну форму (спорадично зустрічається Г-подібна або ускладнена конфігурація, коли П-подібні хори додатково заходять на бічні західні відгалуження нави — бічних рамен). В мурованих храмах хори є переважно кам'яні (рідше — дерев'яні), натомість у дерев'яних церквах — виготовлені майже виключно з дерева. Несучими елементами конструкції хорів є стовпи або колони чотири- чи шестигранної (рідше восьмигранної) форм (спорадично опорними елементами хорів є консолі, інколи фігурно декоровані). Таких опор є, як правило, парна кількість, найчастіше зустрічається дві або чотири стовпоподібні форми.

Освітлювальні (світлоносні) пристрої формують порівняно невелику групу обстави спеціалізованих церковних предметів, ритуально пристосованих для певного місцевого виду сакрального освітлення окремих частин храму. Цю групу об'єктів утворюють: павуки-панікадила, малі павуки (полікадила), лампадки, ставники (поставники) — великі свічники на підлогу (зрідка трапляються напільні багатосвічкові конструкції). Згідно з християнськими уявленнями світло в церковній споруді є образом небесного Божественного світла, що знаменує собою Христа, який приніс світло людям [2, с. 70—71].

«Павуки» — це «світильники», що звисають, як правило, з головної бані (перекриття) в головній наві на основній осі церковного інтер'єру; інколи у бічних навах у вигляді предмета округлих форм (металевої або дерев'яної конструкції з раменами (кронштейнами)) на свічки [13, с. 20—21].

«Павуки» поділяють на великі — панікадила і малі — полікадила. Панікадило — це великий «павук» з багатьма свічками (більше 12-ти), що у порівнянні з меншими павуками висить посередині основної нави храму і запалюється тільки в урочисті моменти Богослужіння. Полікадила — менші за розмірами павуки, що нараховують 7—12 свічок і розміщуються як в головній, так і в бокових навах храму [2, с. 71]. Кожна свіча, в церковному інтер'єрі має своє ритуальне значення, в тому числі і кількість свічок в конструкції павука: одна свічка символізує єдність Трійці, дві свічки означають дві природи — Божественну і людську, три — образ Святої Трійці, сім — сім таїнств, одинадцять — відповідають лику апостольському і т. д.

Лампади — ритуально-обрядові освітлювальні предмети церковної обстави, що входять до складу типологічної групи освітлювальних приладів і складаються з посудини у вигляді чаші або каганця, підвішеного на ланцюзі перед святим образом (іконою).


Обстава церковного інтер'єру
Основні типологічні групи
Допоміжні типологічні групи
Літургійно-покладальні форми
престол
Проскомидійник
тетрапод
аналої
рака (Гріб Господній)
канунник
Іконообрамлюючі (іконо-несучі) конструкції
іконостас
вівтарні конструкції
кіоти
Молитовно-сідалищні предмети
Запрестольне крісло
синтрон
пристінні лави (ослони)
Молитовні секційні лави
Казальні (проповідальні) конструкції
Казальниця (амвон)
Кліроси (крилоси)
хори
Освітлювальні (світлоносні) пристрої
Підвісні конструкції (павуки, лампади)
Підвісні конструкції (павуки, лампади)
Напільні предмети: ставники, багатосвічкові конструкції
Допоміжно-несучі конструкції
мари
несучі форми під ритуальні предмети
Сповідальні предмети
Сповідальниця
клячники
Хрестильні форми
стаціонарні (купелі)
переносні (хрестильниці)

Лампади використовуються як штучне джерело ритуально-символічного значення для освітлення образів, а лампада перед царськими вратами іконостаса повинна постійно горіти, символізуючи вічне Божественне світло. Наприкінці XX — на початку XXI ст. в українських церквах окрім оливних лампад, звисаючих здебільшого перед образами, поширились електрифіковані пристрої подібних форм.

Ставники (поставники) — це великих розмірів церковні свічники на підлогу, які в українських традиційних церквах, як правило, стоять перед іконостасом та по обидва боки від тетраподу. Значні параметри ставників (100—170 см висоти), крім практичного вжитку, диктуються насамперед канонічними приписами — це символ тієї духовної висоти, з якої поширюється світло християнської віри. Окрім одинарних ставників на зразок великої свічі поширеними є також напільні трисвічники і п`ятисвічники.

Допоміжно-несучі конструкції — це предмети ужитково-богослужбового призначення, що тимчасово задіюються в храмі для виконання певної ритуально-несучої функції. Сюди відносяться автономні різноманітної форми несучі конструкції під сакральні предмети, зокрема вже недіючі бічні престоли вівтарів, що вийшли з основного вжитку, а також окремі новочасні форми несучих ритуальних конструкцій, мари (ритуалізовані ноші з чотирма довгими держаками, призначені для покладання померлих).

Сповідальні предмети — це похідна від латинських конфесіоналів однорідна монофункціональна група різноформних предметів, переважно столярної конструкції, призначених виключно для сповіді (широко розповсюдилися у богослужбовій практиці уніатських церков після Замойського собору 1720 року). До них відносяться сповідальниця та клячники (камерні форми для ритуального клякання в основному до сповіді чи молитви). Найпоширенішими в українських церквах є: 1) огороджені закриті конструкції сповідальниць на зразок римо-католицьких конфесіоналів; 2) відкриті конструкції різноманітних форм, основним елементом яких є стільниця для клякання.

Хрестильні форми (купелі, хрестильниці) — найбільш рідко присутня в богослужбовому просторі української церкви група сакральних архітектонічних предметів із заглибленням для води, переважно чашоподібної або жолобоподібної форми, призначених для обрядів, пов'язаних з таїнством Хрещення. Сюди належать: хрестильниці у формі різноманітних посудин або купелі у вигляді окремо стоячих малих архітектурних форм, часто за римо-католицьким зразком.

Загалом, в історичному вимірі наявність в інтер'єрі української церкви типологічних відмінностей церковної обстави є продиктована трьома головними чинниками:

1) канонічними приписами східного обряду;
2) конфесійною специфікою;
3) місцевою формотворчою традицією.

Специфіка вистрою українських церков історично і смислово пов'язана з поствізантійською сакральною традицією, тому засадничо відтворює такі її основні світоглядні параметри як христоцентричність, багатозначність, структурованість та ієрархічність. В процесі дослідження еволюції інтер'єру українських церков встановлено, що зміни історико-культурної парадигми, насамперед — церковні реформи, суттєво вплинули на зміну форм і функцій предметів церковної обстави, появу нових складових елементів різних типологічних груп, формування двох конфесійно-відмінних вітчизняних практик храмооблаштування.

Все це в загальнонаціональному масштабі зумовлює багатство художньо-образного змісту та неповторність внутрішнього предметного світу церковної обстави різних регіонів українських земель.

1. *Гоголь М.* Роздумування про Божественну Літургію / М. Гоголь ; пер. з рос. М. Комара. — Львів : Свічадо, 2003. — 157 с.
2. *Довганюк І.* Архітектура українських церков / І. Довганюк. — Львів : Місіонер, 1997. — 111 с.
3. *Клімашевський А.* Облаштування інтер'єру дерев'яних церков Західного Поділля та Покуття XVIII — початку XX ст. (проблема ансамблевості) : автореф... канд. мист. / А. Клімашевський. — Львів, 2001. — 18 с.
4. *Колодний А.* Релігієзнавчий словник / А. Колодний, Б. Лобовик. — К. : Четверта хвиля, 1996. — 389 с.
5. *Липатов А.* Образы византийской архитектуры в западноевропейской историографии / А. Липатов // Христианская иконография Востока и Запада в памятниках материальной культуры Древней Руси и Византии : памяти Т. Чуковой. — Спб. : Петербургское Востоковедение, 2006. — С. 223—261.

6. *Мардер А.* Архітектура. Короткий словник-довідник / А. Мардер. — К. : Будівельник, 1995. — 333 с.
7. *О. Молотков С.* Практическая энциклопедия православного христианина / С. Молотков. — М. : Сатисъ. — 328 с.
8. *Пуряєва Н.* Словник церковно-обрядової термінології / Наталія Пуряєва. — Львів : Свічадо, 2001. — 156 с.
9. Словник українського сакрального мистецтва / під ред. М.Є. Станкевича. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2006. — 287 с.
10. *Тафт Роберт Ф.* Візантійський обряд: коротка історія / Роберт Ф. Тафт. — Львів : Вид-во УКУ, 2011. — 136 с.
11. *Туркевич-Клімашевський А.* Головний престол у сакральному просторі української церкви: генеза форм, художні особливості / Туркевич-Клімашевський А. // Християнська сакральна традиція: історія і сьогодення : матеріали міжнародної наукової конференції; Львів, 6—7 грудня 2013 р. — Львів, 2013. — С. 143—149.
12. Християнство : словарь / под общ. ред. Л.Н. Митрохина и др. — М., 1994. — 557 с.
13. *Черемський П.* Основні поняття літургіки / П. Черемський. — Львів : Свічадо, 1997. — 159 с.

Andrii Klimashevsky

ON TYPOLOGICAL CHARACTERISTICS OF FURNITURE OF UKRAINIAN CHURCHES

For the first time ever the article has presented author's view upon classification of interior furniture used in Ukrainian churches with account of confessional specificity. Under analytical study have been put main factors having basic influence upon formation of principal and auxiliary typological groups of church furniture.

Keywords: church interior, church furniture, church inner arrangement.

Андрий Климашевский

ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ОБСТАНОВКИ УКРАИНСКИХ ЦЕРКВЕЙ

В статье впервые представлена разработаная автором классификацяя обустройства интерьера украинских церкей с учетом конфессиональной специфики. Приводятся основные факторы, в определяющей степени повлиявшие на формирование главных и вспомогательных типологических групп церковной обстановки.

Ключевые слова: интерьер церкви, церковное обустройство, обустройство храма.

Олег БОЛЮК

ЦЕРКОВНІ ДЕРЕВ'ЯНІ ВИРОБИ З КОНТУРНОЮ РІЗЬБОЮ: СПЕЦИФІКА ОРНАМЕНТАЛЬНИХ МОТИВІВ ТА ІКОНОГРАФІЧНИХ ТИПІВ

На основі аналізу графічних першоелементів та морфологічних ознак мотивів і християнських іконографічних сюжетів розглянуто особливості контурної різьби на церковних виробах. Джерельну базу дослідження становлять твори, виявлені у ході мистецтвознавчих експедицій, а також музейні експонати та пам'ятки з приватних збірок.

Ключові слова: мотив, орнамент, іконографія, різьба.

Твори сницарства в інтер'єрі українського храму становлять художньо-предметне середовище, багатофункціональність якого пов'язана із теологією, архітектурою, декоративним та образотворчим мистецтвом. Церковні художні вироби зазвичай демонструють кращі зразки матеріальної культури, ідея яких, у свою чергу, відображає окремі духовні надбання народу. Дерев'яні предмети, яким властиві візуально-естетичні ознаки, збагачують складну художню систему облаштування, до якої належать ще твори металопластики, ювелірства, гаптування, ткацтва, вишивки, інших видів декоративного мистецтва, а також іконопису і монументального розпису.

Зазвичай твір сницарства асоціюється з рельєфним різьбленням, яке часто має вишуканий абрис. Складна конфігурація різьбленого елемента спричинена профільованими вирізами та є результатом прорізного (ажурного) прийому різьби. В іншому композиційному варіанті, де тлом орнаменту є не просвіт, пластику рельєфних мотивів посилює на контрасті «глухе» тло площин конструкції, до яких кріплений вирізаний елемент. У науковій літературі художній аналіз цих виробів переважно скерований у руслі опису пластичних поверхонь, де дрібним елементам — невеликим орнаментам та композиціям, але вже контурного (лінійного вузько-жолобчастого) виду різьби, відводиться мало уваги.

Завдання пропонованої статті — показати мотиви та християнські іконографічні типи контурної різьби як частину широкого художнього пласту сницарства на основі описово-візуального аналізу окремих творів церковного деревообробництва й окремих теоретичних узагальнень цього явища.

Недостатнє аналітичне висвітлення площинно-орнаментального оздоблення дерев'яних виробів церковного інтер'єру обумовлює актуальність його дослідження. Пропонований науковий матеріал базується на окремих результатах вивчення автором художнього деревообробництва, зокрема церковної різьби, яке увійде в індивідуальне монографічне дослідження, узгоджене із загальною науковою темою відділу народного мистецтва Інституту народознавства НАН України «Історія та теорія українського декоративного мистецтва: видова специфіка».

Площинно-орнаментальне оздоблення дерев'яних виробів представлене кількома видами плоскої різьби, а саме: контурною (інші назви — «суха», «чиста», «лінійна» та геометричною по тонованій поверхні); контурно-площинною по тонованій поверх-

ні, яка відома з іншою назвою — яворівська жолобчасто-вибірна [32, с. 114]; плоскою виїмчастою (тригранно-виїмчастою), а також інкрустацією, інтарсією, маркетрі (дерев'яною мозаїкою), аплікацією соломкою та іншими матеріалами, випалюванням, тонуванням, розписом.

Контурна різьба є одним із найдавніших і найпростіших у виконанні способів проявити творчий задум людини, яка ще у первісному мистецтві гострим предметом наносила на поверхню каменя, кістки та, правдоподібно, дерева, геометризовані елементи. Аналогом найпростішого різьбленого орнаменту на деревині стали археологічні артефакти, зокрема широковідомі кістяні браслети зі стоянки пізнього палеоліту на території с. Мезин (Мізин) Коропського р-ну Чернігівської обл. Їх поверхні покриті гравірованими мотивами свастики та меандру, останній з яких вважають найпершим з відомих взірцем оздоблення такого виду (близько 18000 р. до Р. Х.) [31]. Цілком ймовірно, що деревину, як легкий в обробці матеріал порівняно з кісткою та каменем, частіше використовували для нанесення на ній заглибленого графічного декору. Одначе, через відносно нетривку структуру деревини, вироби, виготовлені з такого матеріалу, не могли довго слугувати людині.

Впродовж еволюції мистецтва оздоблення контурною різьбою не зникло, а збагачувалось новими мотивами. Їх лінійність обумовлювала лише певну кількість орнаментальних елементів, але давала змогу створювати нові композиційні схеми, поєднуючись з іншою різьбою — плоско-виїмчастою, пластично-рельєфною. Про універсальність компонування й семантичне значення простих у виконанні контурно-геометричних й виїмчастих форм переконують різьблені вироби, виготовлені у хронологічно ранніх періодах розвитку світової культури. Мотиви, нанесені графічним ритим рисунком на поверхню, наприклад, скрині — саркофаговидної (двосхилої) чи з рівною поверхнею її віка,— особливо поширених на теренах Карпатського масиву і прилеглих до гір територій, та орнаментальні елементи ужиткових предметів, скажімо, племен Африки, Азії, Океанії та Америки, є ідентичними [39, tabl. 13; 40, p. 46—47]. Секрет такої універсальності базується на використанні простих у виконанні елементів зображення, які узагальнено-стилізовані й, водночас, доступно зрозумілі для їх «прочитання». Невеликий у сенсі розмаїття набір елементів орнаменту дає змогу способом комбінаторики творити нові композиційні схеми залежно від площини, досягаючи відповідного ефекту декоративності.

Відомо, що українці контурною різьбою прикрашали переважно архітектурні деталі, транспортні засоби, обладнання жител, музичні та господарські інструменти, і навіть дрібний реманент (тарниці, кушки, кісся, куделі, веретена та ін.) [30, с. 33—34, 390—391, 393, 409]. Такий широкий вжиток лінійного декору на площинах важливого у побуті предмета підтверджує архаїзм орнаменту. Геометризовані мотиви оздоблення, які доволі часто не визначаються правильною композиційною схемою, відтак виглядають «жвавими», свідчать про авторство різьбяра-самоука, переважно з сільської місцевості, практичні навички якого набуті у вільний час поміж основним господарським заняттям. Проте у такій своєрідній динаміці графічного «тексту» закладено послідовність виконання орнаментальної композиції, яка легко сприймається завдяки «живописності» цілого художнього образу.

Серед усього асортименту художніх дерев'яних виробів з контурною різьбою, які використовувались українцями у щоденній молитовній практиці, до церковного мистецтва найближчими є ікони-хрести XVII — початку XIX ст., виявлені винятково у хатах Гуцульщини [30, с. 231; 35, с. 322]. Вони мають вигляд колених і обтесаних сокирою невеликих дощок, на яких вузькі рівчаки-лінії утворюють хрестографеми та інші геометричні елементи.

М. Станкевич на підставі аналізу відомих дванадцяти пам'яток такого типу із фондів художнього дерева Музею етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України [9—16] виводить чотири типи хрестів, відомі гуцулам: чотири-, шести-, семи- та восьмикінцевий, згідно їх структури знані з іншими назвами — грецький, патріарший, український (за В. Щербаківським [36, с. 7]), православний. Проте на різьбленій контурною технікою іконі XIX ст. (зі с. Яворова Косівського р-ну Івано-Франківської обл.) зображено три дванадцятиконечні хрести, центральний з яких сполучений з бічними у місцях горизонтальної поперечки. Така хрестографема основного символу християн, виготовленого у дереві, доводить про вже сформований ще задовго до XIX ст. на західноукраїнських землях

розквітлий тип хреста, що нагадує схематичну будову кованих хрестів з трипальчастими закінченнями (у геральдиці знаний як хрест Боттони), які встановлені на церковних банях.

В українській хрестології відома графема трійчастого хреста, виготовлена також об'ємно. Його графічна особливість така ж, як і хреста-ікони з Яворова, й полягає у вирізьблених з однієї дошки двох невеликих семикінцевих хрестів, поєднаних у місцях нижнього перехрестя-суперданеума більшого центрального хреста [33, с. 12—13][1]. Ще з більшою (чи не найбільшою) кількістю закінчень хреста — двадцяти двома, — відомий ручний хрест з Галичини, опублікований К. Шонк-Русичем і датований ним XVI ст. [34, с. 20]. Таку кількість закінчень досягнуто завдяки прикріпленим до семиконечного (українського) типу хреста маленьких чотириконечних хрестиків з Розп'яттям. Окрім контурної різьби площини хреста оздоблює виїмчаста різьба, відповідно твір диспонує складними світлотіньовими нюансами.

Мотиви орнаментів плоскої різьби («сухої» різьби, «писання» [27, с. 7]), які використовувались у церковних виробах, розглянуто А. Будзаном [21], В. Свєнціцькою [28], М. Драганом [22], М. Станкевичем [30], М. Селівачовим [29], І. Юрченком [37], В. Одрехівським [26]. Так, А. Будзан подає чотири основні групи мотивів геометричної контурної різьби, які побудовані ***на основі*** певного ***графічного першоелемента***: *лінії*, *трикутника (квадрата)*, *півкола (еліпса)*, *кола* зі сполученням *з іншими елементами*. Останні — найскладніші, відповідно становлять переважно центральну частину композиційних схем. Означення мотивів почерпнуто з локальних їх назв, відомих у гірській місцевості, особливо на теренах Гуцульщини. Таким чином, лінійні «драбинки», «ільчасте письмо», «кривульки», «моршінка», «зубці», «січені зубці», «дашки», «бендюги», «смерічки» та інші належать до першої групи мотивів [21, с. 21, 86—88][2].

До другої групи вчений залучив мотиви «огірочок», «медівник», «бесаги» («вісімки»), «копаниця», «віконце», «півширинка», «завиваник», «ширинка», «гачок», «головкате» та інші [21, с. 86][3]. Третю групу становлять абстрактні поняття, світ предметів, флори й фауни (скево-, фіто-, зооморфні): «заячі вушка», «дуга», «дужка», «тарничка» (сідло на коня), «п'явка», «пшеничка» та інші [21, с. 87][4]. Остання, комбінована група, налічує не меншу кількість мотивів: «кочела» (кола), «сонічки» (сонечка), «зірки», «ружі», «сонішники» (соняшники), «бані», «ментелі» (нагадують «обриси австро-

---

[1] Тут і далі частини хреста означені згідно з назвою західної християнської традиції, оскільки автор вважає їх точнішими, аніж у східному обряді. Особливо це стосується назв (горизонтальних) поперечин хреста. У східному християнському обряді їх називають зазвичай раменами, від «рамено» — плече, що не є точним відповідником реалії. Оскільки, наприклад, «однораменний хрест» розуміється як перехрещення горизонтального бруса з вертикальним, то насправді у нього є два «рамена»-плеча — ліве та праве. Проте таке тлумачення «рамен» хреста подано у «Словнику української мови» Бориса Грінченка, натомість, наприклад, ні «Академічний тлумачний словник», ані електронний Вікісловник такого пояснення не дає. Плутанина з назвами частин хреста виникає особливо тоді, коли мова йде про хрест із трьома горизонтальними поперечинами — семикінцевий тип. Тому у тексті слід розуміти, що вертикаль хреста «статікулум» увінчує «титулус» — прибита за наказом Понтія Пилата дощечка-титло з написом-акронімом на гебрайській, грецькій та латинській мовах «Ісус Назарянин Цар І (Ю)дейський»; посередині — «патібулум», що значить «шибениця»; нижній щабель — «суперданеум», є підставкою для ніг.

[2] А.Ф. Будзан тлумачить, що «бендюги — орнаментальний мотив у вигляді двох сполучених квадратів» та «бесаги — те ж, що й бендюги», хоча у тексті подає у двох різних групах і для бесаги вказує синонім назви мотиву — «вісімка». У поданій ним таблиці бендюги, дефініція якого — примітивні сани для перевезення соломи чи іншого вантажу, зображені трикутниками, поле яких заповнено «ільчастим письмом». Тому вважаємо, що «бесаги» («вісімки») та «бендюги» — два різні елементи різьби. Подібними у трактуванні є зображення у вказаній таблиці «бендюги» та тлумачення «січених зубців» — «січені зубці — орнаментальний мотив у вигляді трикутних зубців, вкритих ільчастим письмом», у яких різниця полягає в цілковитому заповнені трикутника сіткою. «Драбинки — орнаментальний мотив»; «ільчасте письмо — орнаментальний мотив у вигляді сітки»; «кривульки — орнаментальний мотив у вигляді кривої лінії»; «моршінка — орнаментальний мотив у вигляді морщення»; «кантики — орнаментальний мотив у вигляді квадратів», хоча у вигляді квадратів можуть бути мотиви «огірочки» та «віконця».

[3] «Ширинка — орнаментальним мотив у вигляді сполучених квадратів і трикутників, укладених поперемінно»; «гачки — орнаментальний мотив» .

[4] «Дуга — орнаментальний мотив», «дужки — орнаментальний мотив».

угорських медалей» [29, с. 303]), «кучері», «ріжки», «грибки» [21, с. 87][5].

Поділ за ***морфологічними ознаками*** мотивів контурної різьби різниться від класифікації їх за графічно-геометричними формами. *Абстрактними* зображеннями, у яких вбачаються елементи навколишнього світу, є лінія, зиґзаґ, трикутник, коло, коса сітка, відома як «ільчасте письмо». *Рослинні мотиви* представлені досить скупо — «смерічка» («сосонка»), «ружі», «огірочки», «ягідки», «пшеничка», «деревце» [21, с. 21, 87—89][6], останні три з яких є доволі пізніми елементами орнаменту. *Солярні мотиви* становлять чотирикутні «зірки» та розети. Зображенням *скевоморфного* мотиву (рукотворного світу) контурною різьбою, окрім хрестографем, стали «копаниці», «драбинки», «бесаги» («бендюги») та архітектурні елементи — «віконця» («віконці»), «ворота», «ґаночки», «дашки», церковні «бані» та інші [20, с. 86—87][7]. До виробів харчової продукції відносимо «медівник» й «завиваник».

Окремі з названих орнаментальних мотивів, особливо ***лінійної групи*** та ***трикутника***, які містять абстрактне поняття або скевоморфне асоціативне значення, — «*драбинка*», «*ільчасте письмо*» («*ільчете письмо*» [38, с. 108]), «*кривульки*», «*моршінка*», «*зубці*», «*січені зубці*» та інші, на площинах церковного виробу можна побачити найчастіше. Серед усього предметного середовища церковного інтер'єру вони переважно прикрашають поверхні рухомих предметів: ручних (цілувальних) та процесійних хрестів, свічників, патериць тощо і стаціонарно встановлених всередині храму релікваріїв, кивотів, іконних рам, а також нерухомих конструкцій, але вже як елементи, що доповнюють оздоблення, яке, зазвичай, є рельєфним. Перевага дрібної різьби на поверхні переліченого церковного обладнання пов'язана, безумовно, зі спогляданням їх на близькій відстані.

Іл. 1. Ручний (цілувальний) хрест. Інв. № БКМ 6605 825. Фото О. Болюка. 2011 р. Публікується вперше

Ручні (цілувальні) хрести в українському ужитково-церковному мистецтві завдяки своєму універсальному призначенню: використанні у Літургії та підчас богослужбових треб, — є кількісно велика та іконографічно багата група виробів. Найціннішими хрестами такого призначення є багатосюжетні вироби з кипарису із металевим окладом по краях, привезені з Афону та виготовлені у монастирських майстернях вже українських земель. Очевидно, святоафонські хрести стали значною мірою чинником інспірацій для виготовлення в Україні невеликих хрестів, призначених для цілування та напрестольного облаштування, площини яких заповнені мініатюрами євангельських сюжетів. Невеликий габарит ручних хрестів дав змогу використовувати лише найдрібнішу різьбу, якою є контурна, виїмчаста та плоскорельєфна, а також розпис, мініатюрний іконопис, гравірування металевої оправи. Тому неширока (1—3 мм) ***лінія-жолоб*** найчастіше присутня на ручних хрестах, рідше — на напрестольних чи

5 «Грибки — орнаментальний мотив»; «Сонічко — орнаментальний мотив у вигляді кола з зубцями».

6 «Смерічки — орнаментальний мотив у вигляді смереки»; «ружі — орнаментальний мотив у вигляді кола з вписаними еліпсами»; «Сонішник — орнаментальний мотив у вигляді квітки соняшника»; «пшеничка — орнаментальний мотив»; «ягідки — орнаментальний мотив у вигляді ягід вишні»; «деревце — орнаментальний мотив».

7 «Віконці — орнаментальний мотив у вигляді квадратних вікон»; «ворота — орнаментальний мотив у вигляді дверної коробки з півкруглим верхом»; «ганочки — орнаментальний мотиви у вигляді квадратиків з виступами посередині боків»; «дашки — орнаментальний мотив»; «дзвіночки — орнаментальний мотив у вигляді трикутників»; «млинок — орнаментальний мотив»; «паркканець — орнаментальний мотив у вигляді стовпів, сполучених зверху дугою».

будь-якого іншого типу основного догматичного християнського символу для означення (графічного акценту) профільованого силуету предмета. Контурна різьба, окрім лицевого й тильного боків, зустрічається на торцевих боках поперечин предмета будь-якого рівня (титулуса, патібулума чи суперданеума) найчастіше у вигляді косого хреста-салтира чи іншого різновиду, з посиленням його конфігурації [6][8]. Іл. 1.

Лінія-жолоб імітує також «ковчежець» — заглиблення ікони вибране інструментом у товщі дошки або основне зображення оточене накладною і прикріпленою до основи рамою-лиштвою чи є своєрідним бордюром-обмежувачем різьблених поверхонь з біблійними сюжетами [10][9].

Символіка лінії у мистецтві є настільки місткою, що доцільно означити її як один із універсальних засобів (окрім крапки та плями) графічної передачі художньої ідеї. У різьбленні лінію можна відстежити всюди: на поверхні виробу, у його силуеті чи, скажімо, в ажурності — в абрисі перфорованих отворів.

Прикладом лаконічного художнього оформлення церковного дерев'яного виробу завдяки лінії-жолобу є калатальце XVIII ст., силует якого навдивовижу нагадує невелику жіночу сумочку [19][10].

[8] Хрест ручний. Інв. № 6605 825. Бережански краєзнавчий музей (БКМ) — (під цим номером каталогізовано сім хрестів). Третій хрест. Найпростіший хрест. Дерев'яний (виготовлений з липи?) семикінцевий хрест (датування не встановлено). Автор невідомий. Місце виготовлення та церкву, для якої виріб призначався початково, з'ясувати поки-що не вдалось. Двостороннє зображення виконане різцем. По контуру профілювання хреста є вузька смуга («ковчежець»), відтак тло вглиблене, а контурно-рельєфне (низький рельєф) зображення не виступає за основну площину виробу. Графічність виробу, спрощення зображень переконують в тому, що автором є народний майстер. На лицевому боці зображено сцену Богоявлення: Христос з піднятими руками й Святий Дух у вигляді голуба лине до Нього. Тло трактоване вертикальними порізками. На звороті Богородиця у молитовній позі в повен зріст, над Нею — Всевидяче Око. Тло із вертикальним порізками. Торці виробу мають скісні (андріївські) хрести-салтири. Четвертий хрест. Один з найпростіших хрестів. Дерев'яний (виготовлений з липи?) семикінцевий хрест (датування не встановлено). Автор невідомий. Місце виготовлення та церкву, для якої виріб призначався початково, з'ясувати поки-що не вдалось. Двостороннє зображення виконане різцем. По контуру профілювання хреста є вузька смуга («ковчежець»), відтак тло вглиблене, а контурно-рельєфне (низький рельєф) зображення не виступає за основну площину виробу. Графічність виробу, спрощення зображень переконує в тому, що автором є народний майстер. На лицевому боці Розп'ятого Христа автор намагався зобразити з анатомічними особливостями людини. Терновий вінець трактований як переплетений шнур. Над Ісусом — напис «INRI» передано у ракурсі для посилення трактування об'єму. Тло має вертикальні порізки. На звороті без ковчежця вирізьблено Богоматір, що молиться. Вона підперезана поясом з ледь помітним оздобленням на ньому. Навколо Її голови та опліччя до центру зображення пророблені вглиблення, відтак складається враження, що це сяйво. Торці оздоблені лише скісним (андріївським) хрестом-салтирем на рівні середнього регістру-поперечини.

[9] Хрест ручний (цілувальний), інв. № 7785 1083 Бережанського краєзнавчого музею (БКМ). Дерев'яний (виготовлений з липи?) семикінцевий хрест з 1886 р. (дата на лицевому боці твору біля ручки-тримача). Автор невідомий. Місце виготовлення та церкву, для якої виріб призначався початково, з'ясувати поки-що не вдалось. Двостороннє зображення виконане різцем. По контуру профілювання хреста є вузька смуга («ковчежець»), відтак тло вглиблене, а контурно-рельєфне (низький рельєф) зображення не виступає за основну площину виробу. Графічність виробу, спрощення зображень переконує в тому, що автором є народний майстер. Неканонічним став синтез новозавітного сюжету лицевого боку хреста (лицевий бік). Так, Христос зображений Розп'ятим — з розпростертими руками; стопами, накладеними одна на одну, що свідчить про католицьку традицію зображення Розп'яття; над Ним — таблиця з написом «ІН»,— ще одне підтвердження спрощення іконографічного сюжету народним майстром, оскільки інша частина монограми Христа «ЦІ» — відсутня. Обабіч Ісуса стилізовані хвилі Йордану, над таблицею — голуб, що відтворюють момент Богоявлення в час хрещення Христа. Під Христом у нижньому регістрі-суперданеумі — череп Адама, оточений сяйвом, що також дає розуміння зображення Голгофи, або інше припущення — зображено стилізованого херувима. Центральне зображення на зворотньому боці хреста — Богородиця Одигітрія з Дитям (короновані) в оточенні хмар (потрактовані нігтевидними вглибленнями). Над Ними — по центру — Всевидяче Око, оточене по боках зиґзаґовидним стрічковим орнаментом з двома додатковими смугами, знизу — дворядним ромбовидним орнаментом. У нижньому регістрі-суперданеумі вирізьблено стопу Богородиці у сяйві, що натякає про іконографію Почаївської Божої Матері. Під Її стопою — хрест-салтир (три скісні лінії навхрест перетинають три інші). З обох боків торця на виступах-кінцях трьох регістрів контурним різьбленням прорисовано хрести-салтири (по одному на кожному з регістрів-поперечин).

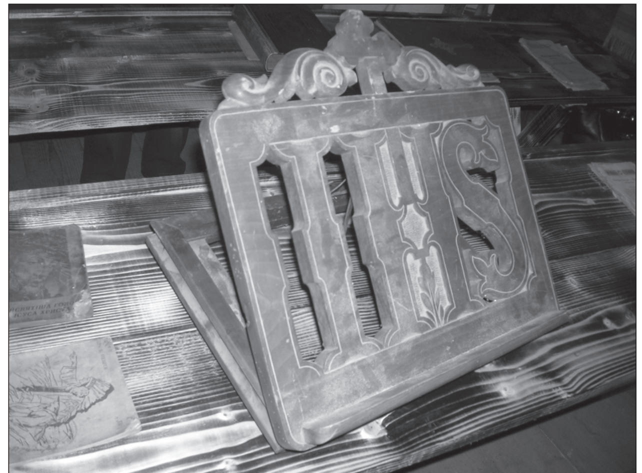
[10] Калатальце смт. Печеніжин Коломийського р-ну Івано-Франківської обл., XVIII ст., інв. № 500Д-325 Коло-

Рідкісний твір, що походить із селища Печеніжина, експонується в Коломийському національному музеї народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського. Бокові округло перфоровані стінки цього сигнального інструмента оздоблені лише колами та хвилястою лінією-завитком. Калатальце з подібною формою, одначе без оздоблення, зберігається в приватному музеї «Старе Село» с. Колочава-Горб Міжгірського району на Закарпатті [5][11].

Жолобчасті лінійні вирізи трапляються у багатьох дерев'яних виробах повсюдно й інколи становлять основний декор їх площин. Наприклад, в інтер'єрах церков та каплицях подекуди трапляються образки з дерев'яними рамками кінця XIX — першої половини XX ст., на площинах яких нанесені жолобчасті геометричні візерунки. Перетини ліній формують переважно квадратні, прямокутні, трикутні фігури, які загалом виглядають графічно-лінійним орнаментом.

В окремих виробах церковного призначення, а саме у скарбонках, релікваріях, невеликих пюпітрах, подібно до побутових предметів сувенірного призначення — шкатулок, скриньок та інших невеликих ємкостей другої половини XX ст., лінія-жолоб підкреслює контур форми на певній відстані від краю предмета, повторюючи його, і, таким чином, організовуючи орнаментацію площини у центрі. Своєрідне обрамлення може складатись з подвійної лінії однакової товщини або однієї з них, товстішої за іншу. Іл. 2.

Зразком стриманого оздоблення поверхні виробу може бути прикрашений тетрапод початку XX ст. церкви с. Вишка, який наближений до форми аналоя[12]. Така передіконостасна конструкція оздоблена мілкими рівчаками, нанесеними на краях ніжок, проніжці, на п'ятах й проніжках п'ят. Іншим взірцем дублювання силуету є семисвічник початку XXI ст., встановлений за престолом церкви XVII ст. Різдва



Іл. 2. Аналой-пюпітр експозиції приватного музею «Старе село» с. Колочава Горб Міжгірського району Закарпатської області. 25Сер2009_1909.JPG. Фото О. Болюка. 2009 р. Публікується вперше

Пресвятої Богородиці Путильського району Чернівецької області. Тут ритований жолоб посилює ажурність випиляних з масиву деревини вензелів-консолей освітлювального приладу [12].

Примітивною прикрасою площин слід вважати «цокане» тло, утворене за допомогою цвяха чи пуансона[13]. Цілком ймовірно його почали використовувати замість «ільчастого письма», виконання якого фуджиком[14] займає більше часу, аніж хаотичне проколювання деревини загостреним предметом. Площини, заповнені «цоканими» цятками, мають свій оригінальний ефект. Зазвичай таку мікроперфорацію оточує поясок стрічкового орнаментального мотиву, переважно «змійка» або бордюр, утворений завдяки заглибленню тла. Вдалим прикладом обох варіантів є лицеве та тильне зображення ручного хреста православного (восьмикінцевого) типу, що експонується у Бережанському краєзнавчому музеї [14][15]. Іл. 3.

мийського національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського (далі — КНМНМГП ім. Й. Кобринського).

[11] Точне походження калатальця встановити не вдалось, бо збиральницька діяльність під керівництвом власника музею пана Станіслава Аржевітіна не велась на основі принципу системної фіксації кожного експоната.

[12] Подібність тетрапода та аналоя простежується завдяки наявності лише двох ніжок, що опираються на широкі п'яти; одній проніжці; відсутності царг, замість яких стільницю підтримують кронштейни.

[13] Пуансон — металевий інструмент, торець якого з одного боку містить орнаментальну форму, що відображається на поверхні виробу завдяки ударам молотка чи киянки по торцеві з іншого боку.

[14] Фуджик (фуджок, фучик, фучок) — різець, лезо якого виготовлене у вигляді двох металевих перпендикулярних стінок-площин. Така форма леза уможливлює різьбити дуже тонкі лінії.

[15] Хрест ручний, інв. № 7018 704 БКМ. Дерев'яний (виготовлений з липи?) восьмикінцевий православний хрест з середини XX ст. (дата відсутня). Автор невідомий. Місце виготовлення та церкву, для якої виріб призна-

Іл. 3. Ручний (цілувальний) хрест з колекції БКМ. Інв. 7018 704. Фото О. Болюка. 2011 р. Публікується вперше

Відомий зразок прикрашування «цоканням» самого бордюра ручного хреста, проте не хаотично розкиданими цятками-заглибленнями, як це притаманно для фону, а двома рядками з доволі широким кроком ритмічного повтору.

Площини виробу оздоблюють лінією-жолобком не тільки з геометричними мотивами. На свічниках-трійцях спорадично трапляються різьблені рослинні композиції, які рівномірно заповнюють площину боків основи. Стебла, ланцетовидні та зубчасті листочки, п'ятипелюсткові квіти розвернуті анфас чи у профіль, формують розлогий букет, в основі якого розташований вазон з «ільчастим письмом». Для посилення ефекту декору у деяких композиціях контурна різьба заповнена барвниками. Ритовану оцвітину — пелюстки, віночок, тичинку й маточку, — зазвичай зафарбовано у насичені сині, червоні кольори, стебла, листя, пуп'янки — у зелені [4].

Мотив зі скевоморфної (рукотворно-предметної) групи орнаментальних елементів, створений з двох поздовжніх та багатьох коротких поперечних ліній, що їх з'єднують перпендикулярно чи похило, зветься ***«драбинкою»*** [29, с. 188—191, 289], оскільки нагадує необхідний у господарстві реманент. Драбина в багатьох віруваннях символізує зв'язок земного життя людини з трансцендентним світом. Наприклад, зі Старозавітного Писання відомий сюжет про сон Якова, якому приснилась небесна драбина з ангелами [21: Бут. 28:12][16]. Одним із атрибутів сцени Розп'ятого Ісуса, поряд зі знаряддями тортур, у християнському мистецтві інколи зображають драбину. Цей же побутовий реманент переважно доповнює іконографію «Ісус Недремне Око». У церковному деревоірізьбленні зазначений мотив не трактується за поданою символікою, хоча «драбинкою» майстер інколи заповнює титулус та суперданеум ручних хрестів. Так, вертикальні жолобки на обох крайніх поперечинах ручого хреста 1874 р. (напис на суперданеумі нижче від Розп'яття) вирізьблено з лицевого й тильного боків [18][17]. В окремих тво-

---

чався початково, з'ясувати поки-що не вдалось. Двостороннє зображення виконане різцем. По контуру профілювання хреста залишена вузька смуга («ковчежець»), відтак тло вглиблене, а контурно-рельєфне (низький рельєф) зображення не виступає за основну площину виробу. Графічність виробу, витонченість зображень переконує в тому, що автором є професійний різьбар. На аверсі традиційно зображено Розп'яття, де фігуру Христа досить детально передано (лик, м'язи рук, ніг, живота, ребра грудної клітки), складки набедреника. Периметр бережка площини повторює виїмчаста змійка, а тло заповнене виїмками способом «цокання». На верхньому регістрі закомпоновано напис «ІНЦІ», вертикалі букв якого всередині мають вирізьблені подвійні лінії. Під Христом вирізьблено череп Адама, який оточують літери «НІКА». На звороті хреста посередині зображено в молитовній позі у повен ріст Богородицю в хітоні й гіматії, яка стоїть на консолі (очевидно, прототипом зображення була фігура Діви Марії на фасаді будівлі). Обабіч Неї вирізьблено напис «МАТЕР БОЖА», причому літера «Р» зображена дзеркально. Над Нею — Всевидяче Око. Тло площини — «цокане». Торці мали прикраси у вигляді кульок (збереглась лише вгорі хреста), дві інші на середньому регістрі — втрачено.

[16] «І снилось йому [Якову. — прим О. Б.], — ось драбина поставлена на землю, а верх її сягав аж неба. І ось Анголи Божі виходили і сходили по ній».

[17] Інв. № ДУ-201,Чернівецький краєзнавчий музей (ЧКМ). Дерев'яний (виготовлений з липи?) семикінцевий хрест з 1894 р. (дата на лицевому боці твору біля ручки-тримача). Двобічне зображення виконане різцем. По контуру профілювання хреста є вузька смуга («ковчежець»), відтак тло вглиблене, а контурно-рельєфне (низький рельєф) зображення не виступає за основну площину виробу. Графічність виробу, спрощен-

рах «драбинка», подібно до осучасненої стилізації мотиву «ільчастого письма», виступає тлом у сюжеті «Розп'яття з Пристоячими».

Одна з оригінальних інтерпретацій «драбинки» полягає в нечастих прорізах поперечок-«ціпків», поміж якими фуджиком ритовані дрібненькі риски. Так декорований, наприклад, ручний хрест з церкви Успення Пресвятої Богородиці 1794 р. с. Веренчанка Заставнівського району Чернівецької обл. Гранчасті порізи по боках «драбинки» на перший погляд «ховають» її, утворюючи новий орнаментальний мотив. Графічність чистих ліній на «драбинці» гармонує з аналогічним трактування складок одягу Пристоячих, відтак декоративні смуги верхнього та нижнього поперечин (титулуса й суперданеума) хреста злагоджені з центральним сюжетом [2][18].

Відзначимо, що у назві ***«ільчасте (ильчасте, ільчате, ільчете письмо)»*** [29, с. 291] відображено «спосіб виконання і назву мотиву». Поєднання паралельних ліній двох напрямків, які косо перетинаються поміж собою, утворюючи дрібненький ромбічний рапорт, стало вдалим орнаментальним елементом, спрямованим на заповнення ним в основному трикутних площин. Мотив «ільчасте письмо», який наповнює контурні трикутники, вже носить назву ***«січених зубців»***, а ті, у свою чергу, становлять частину мотиву ***«бендюг»*** [29, с. 279]. Останні відрізняються від «січених зубців» тим, що мають додатковий контурний елемент — повтор двох боків трикутника. Їх так само, як «ільчасте письмо» у квадратах, прямокутниках, колах та в інших площинах геометричних форм, найчастіше можна побачити на дрібних предметах церковного інтер'єру, особливо ручних, напрестольних, запрестольних та іншого типу хрестах, свічниках, процесійних інсигніях [5][19]. Характерною ознакою січень такого типу є контрастне зіставлення заглиблених у товщу матеріалу граней, вирізаних за допомогою різця-фуджика [1].

ня зображень переконує в тому, що автором є народний майстер. Лицевий бік (аверс): центральне зображення Розп'ятий Христос у повен зріст з поясними зображеннями Пристоячих. Голова Ісуса повернута рівно анфас, корпус та ноги у тричетвертному повороті. Набедреник узагальненої прямокутної форми. Центральна фігура композиції оточена мотивом «змійка». На титулусі — «драбинка», під якою вирізано два рядки «зубчиків», поєднаних смужкою поверхні матеріалу. Суперданеум має зверху вниз за порядком «драбинку» та «змійку»; нижче у прямокутному картуші вирізьблено «1894». Зворотний бік: центральна композиція — Богородиця з Дитям, обабіч — святі чи ангели у хітонах (трактовані вертикальною порізкою «драбинки»), стилізація яких не дає змоги ідентифікувати детальніше. Титулус заповнений «драбинкою», без «змійки», як це є на лицевому боці. Суперданеум оздоблено зверху вниз за порядком і обернено протилежно, як на аверсі: «змійка», «драбинка»; нижче (з тильного боку картуша) — два коротких рядки «зубчиків» та «змійка». Загальний силует семиконечного хреста доповнений невеликими прямокутними виступами по внутрішніх кутиках перехресть горизонтальних поперечин з вертикальною основою. Торець хреста без декору.

[18] Хрест ручний (цілувальний), дерев'яний, 1903 р., церква Успення Пресвятої Богородиці 1794 р. с. Веренчанка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. Семикінцевий. Лицевий бік (аверс): Розп'яття з Предстоячими. Голова Христа у терновому вінку нахилена праворуч. На торсі намічено живіт та ребра, ноги повернуті праворуч. Набедренник зображено зі складками у певному ритмі, що схожий на орнамент. Ісус отчений виїмчастою «змійкою». Верхній та нижній поперечини (титулус і суперданеум) заповнені «драбинкою» із порізками, у центрі — «андріївський хрест»-салтир з ребристими засічками по боках та нігтевидними виїмками зверху й знизу.

[19] Хрест ручний. Інв. №. 6579 823 БКМ Дерев'яний (виготовлений з липи?) семикінцевий хрест з 1891 р. (дата на лицевому боці твору біля ручки-тримача). Автор невідомий. Місце виготовлення та церкву, для якої виріб призначався початково, з'ясувати поки-що не вдалось. Двостороннє зображення виконано різцем. По контуру профілювання хреста залишено вузьку смугу — ковчежець, відтак тло вглиблене, а контурно-рельєфне зображення (низький рельєф) не виступає за основну площину виробу. Графічність виробу, спрощення зображень переконує в тому, що автором є народний майстер. На лицевому боці Христос зображений досить примітивно: узагальнені руки, ноги, ледь помітний натяк на ребра грудної клітки, бороду, лик загалом. Навіть несиметрично різьблений відносно центру виробу написдатування автор намагався урівноважити скісними вглибленнями, відтак оточення року зиґзаґом перерване ними. Над Христом вирізане контуром сонце зі скісними віялоподібними порізками під ним. Увінчує площину хреста напис «ІНЦІ». На звороті контуром вирізьблено Св. Миколая Мирлікійського, що стверджують написи: на титулусі — «СТІЙ ОТЦЪ», у нижньому, суперданеумі: «НИКОЛАЙ». На патібулумі фігуру святого оточують півсонця з анаграмою «У», «У». Біля руків'я вирізьблено коло, поділене косо навхрест, а протилежні його сектори заповнені «ільчастим письмом». Такий самий солярний знак є на протилежному боці руків'я. Торці хреста без різьби.

Схема створення мотиву «їльчастого письма» подібна до косої сітки («решітки»), вживаної в окутті дверей періоду готики, популярної в епоху Ренесансу й особливо поширеної в період рококо. Похиле перехрещення паралельних ліній властиве для ажурної решітки-трильяжа, яку часто використовують у вівтарних перегородах.

З простими жолобчастими лініями, перехрещення яких нагадує «їльчасте письмо», зустрічаються оформлені деталі іконостасів, зокрема нижні частини стовбурів їх колон. Така скісна сітка була своєрідним доповненням оздоблення навіть впродовж XIX—XX ст. й залишилась вживаною на початку XXI ст. [24, с. 115][20]. Ручні хрести, що на лицевому й тильному боках містять скісну сітку контурної різьби, контрастно вирізняють основні зображення — вирізьблені у товщі матеріалу чи накладні, вилиті з металу.

У малогабаритних творах «їльчасте письмо» може бути не тільки доповненням або фоном зображення, а й, наприклад, важливим елементом орнаментації тканини чи моделюванням фрагменту постаті. У ручному семикінцевому хресті 1891 р. на ризах святого Миколая нанесена сітка «їльчастого письма», яка прочитується як тканина з рапортом, часто вживана у церковній параментиці. Такий самий декоративний прийом використаний і для позначення мафорію Богородиці [6][21]. Ритованою «сіткою» обумовлено волосся Христа на Розп'ятті аверсу ручного хреста 1914 р. Усть-Путильської церкви св. Параскеви 1881 р. Путильського району Чернівецької області. Загалом «їльчасте письмо» та його різновиди, як і «драбинка», відносно габариту виробу можуть бути або елементом основного зображення, або декором чи лише тлом.

Мотиви ***«кривулька»*** [29, с. 207, 298], ***«моршінка»*** [29, с. 304] та ***«дашки»*** [29, с. 288] схематично подібні між собою. Різниця поміж першим та другим полягає у частоті ритму зиґзаґу. Елемент, що нагадує форму покриття будівлі, утворюють паралельно-зиґзаґовидні лінії контуру, площина яких поміж ними заповнена різьбленими лініями, рівнобіжними вже між собою. Його розміщення на церковних предметах аналогічна з попередніми орнаментальними мотивами. На ручних хрестах «кривулька» декорує його поперечини, сполучаючи у кутах повороту бордюр чи дублює його; інколи є своєрідною каймою фігуративних зображень, нагадуючи сяйвоглорію аналогічно з трикутними виїмками [1; 17].

«Смерічки» [29, с. 319—320] на площинах церковних виробів трапляються відносно рідко. Чому цей мотив, відомий у деревообробництві віддавна, не набув поширення у декорі сакральних творів, пояснити доволі складно. Можливо, це пов'язано із схематично подібним мотивом ***«пшенички»*** («колоска») [29, с. 295, 314], який є знаковим у символіці сакрального мистецтва, оскільки відображає одне із трактувань Хліба Небесного, а отже є частіше вживаним. Графема злаку полягає у зображенні напрямі руху «зерен» від вертикальної основи тільки вверх, в той час як у графемі хвойного дерева «гілочки» можуть спрямовуватись вверх і вниз.

Мотив «смерічки» у поєднанні зі скісною «драбинкою» використано на тильній площині ручного хреста 1895 р. з колекції ЧКМ. Композиція сприймається як умовне трактування омофору Богородиці. Подібним прийомом промодельоване облачення Одигітрії на лицевому боці ручного хреста 1951 р. ав-

[20] Хрест XIX ст. с. Торговиця Городенківського району Івано-Франківської обл., колекція Івана Гречка. На лицевому боці над руками Розп'ятого Христа тло декороване «їльчастим письмом».

[21] Хрест ручний. Інв. №. 6605 825 Бережанський краєзнавчий музей (БКМ). Під одним інвентарним номером налічується сім хрестів. Сьомий хрест. Дерев'яний (виготовлений з липи?) семикінцевий, вузький хрест з 1848 (1818?) р.: дата на тильному боці твору біля ручкитримача прочитується важко. Автор невідомий. Місце виготовлення та церкву, для якої виріб призначався початково, з'ясувати поки-що не вдалось. Двостороннє зображення виконане різцем. По контуру профілювання хреста залишена вузька смуга («ковчежець»), відтак тло місцями вглиблений, а контурно-рельєфне (низький рельєф) зображення не виступає за основну площину виробу. Графічність виробу, спрощення зображень переконує в тому, що автором є народний майстер. На лицевому боці Христос з Пристоячими, голова Адама під ними настільки узагальнені, що свідчить про вільне автором трактування канонічних зображень. Навіть напис у верхньому регістрі не «ІНЦІ», як повинно бути, а «ИИОІ», що переконує про малограмотність майстра. Так само на звороті вирізьблено іконографію Одигітрії досить вільно: складається враження, що це не Богоматір з Дитям, а два святих. Лише зображення грудей Діви Марії схиляє до думки про іконографію Одигітрії. Торці оздоблені лише скісними заглибленнями.

торства «Ш.» (анаграма — на підоснові нижнього регістру реверсу), що належить церкві с. Усть-Путила Путильського району Чернівецької обл. [2]. На його звороті аналогічним прийомом заповнене тло.

Різьблений контурний декор «смерічки» можуть утворювати фрагменти косої «драбинки», сполучені одним боком, особливо тоді, коли вони спаровані у вигляді обрамлення навколо центричного елемента. Прикладом зазначеного компонування є хрест 1893 р. з мурованої церкви Різдва Пресвятої Богородиці 1894 р. с. Самушин Заставнівського району Чернівецької обл. [1].

Схематичне зображення цього хвойного дерева нагадує стебло з рівномірно розміщеними листочками вздовж нього. Таку схожість використано в оздобленні тильного боку ручного хреста, де замість традиційного зображення Богородиці вирізьблено вазон з квіткою та трьома стеблами, на яких ритуванням нанесено риски-листочки, що натякають про мотив «смерічки».

Розміщені смужкою квадратні ***«кантики»*** [29, с. 292][22], які належать до наступної групи орнаментальних елементів, схематично наближені до ***«огірочків»*** [29, с. 306][23], як і вигляд спарених ромбів, заповнених сіткою «ільчастого письма». Особливість ***«медівників»*** [29, с. 192—193, 303][24], що відрізняє їх від попередніх мотивів, полягає в утворенні їх залишеними без різьби ромбовидними площинами. Навколо та у середині них тлом є гладка поверхня, виїмка або «ільчасте письмо»[25]. Орнаментальна смуга, заповнена такими мотивами, подібна до Х-видного хреста-салтира [1].

Подвійні, тобто сполучені між собою з одного боку й не заповнені всередині сітчастим ритуванням, «медівники» носять назву «бесаги» — широко вживаного у минулому засобу транспортування з цупкої тканини, зшитої у мішковидну форму. Видовжені й сполучені в одній вершині ромби утворюють ***«бесаги»***, які ще називають «вісімками», адже силуетно нагадують цю цифру [29, с. 280, 283].

Широковживаний у народному мистецтві Гуцульщини, особливо у вишивці, ткацтві, бісероплетінні, металірстві та деревообробництві орнаментальний мотив ***«гачки»*** названий від узагальнено-стилізованої форми металевого гака. Одначе поєднання двох «гачків» навхрест нагадує хатнє увінчання гребеня — так званий «коник». Дзеркальне їх зображення формує фігури квадрата чи ромба, які можуть доповнюватись додатковими елементами-гачками, що, в свою чергу, вже інтерпретується інваріантною ідеографією язичницького божества. Так, наприклад, дослідник білоруської народної орнаментики М. Кацар припускає, що подібні відрости-елементи (однак не гачкуваті), сполучені з центральним трикутником чи ромбом, символізують прадавні зображення слов'янського сонця — Ярила-Юрая [25, с. 113—118]. Варто зауважити, що такий мотив у контурному різьбленні не проявився достатньо, а є популярним у плосковиїмчастій різьбі. «Гачки» прикрашають боки ніжок стола, що є проскомидійником у церкві Воскресіння Господнього 1896 р. с. Бабин Косівського району Івано-Франківської обл.[26]

Мотив «гачки» серед дрібних церковних творів виявлено лише в одному зразку — ручному хресті 1932 р., автором якого, згідно з написом біля руків'я, є «М[И]Х[АЇ]Л ДЗЬОМ[27]. Вони розміщені у нижній поперечині-суперданеумі з тильного боку виробу. Поміж хрещатим перетином «гачків» простір заповнений «віконцями». У місцевих респондентів не далось з'ясувати провенанс (походженя) хреста. Але цілком ймовірно, що його виготовили в одному із гуцульських осередків різьбярства.

Складний зиґзаґовидний мотив ***«головка́те»***, утворений ромбічними голівками й сполученими з ними трикутниками, на площинах художніх виробів з дерева церковного призначення, як і «смерічка», трапляється спорадично в основному у церквах Гуцульщини. Такі орнаментальні стрічки прикрашають

[22] М. Селівачов подає «кантики» як «обрамовуючий мотив у вигляді смуги квадратними елементами».

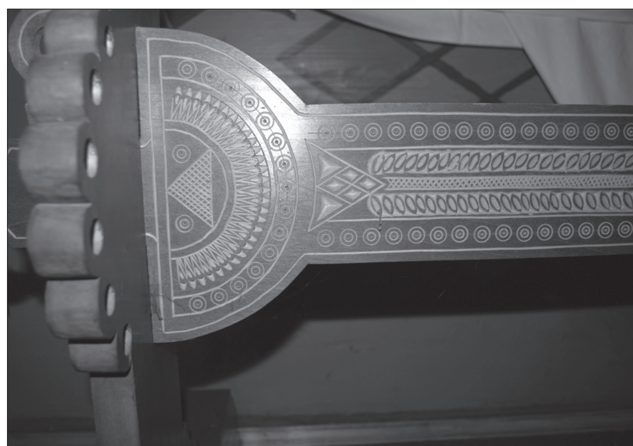
[23] У М. Селівачова: «візерунки з видовженими елементами всіляких обрисів: ромбічних (різьб. і випал. Гуц.)...».

[24] М. Селівачов означує цей орнаментальний мотив «з ромбічними, квадратними елементами», форма яких подібна до хлібних виробів.

[25] ПМА. Процесійний хрест церкви Різдва Пресвятої Богорожиці с. Яворів Косівського р-ну Івано-Франківської обл.

[26] ПМА. Виявлений у церкві Воскресіння Господнього 1896 р. побудови с. Бабин Косівського р-ну Івано-Франківської обл. стіл, що є проскомидійником, роботи професійного майстра. Попереднє датування — середина ХХ ст.

[27] ПМА. Виріб зберігається у церкві Воздвиження Чесного Хреста с. Тишківці Городенківського району Івано-Франківської області.



Іл. 4. Фрагмент контурної різьби проскомидійника церкви Вознесіння Господнього с. Бабин Косівського р-ну Івано-Франківської обл. Фото О. Болюка. 2013 р. Публікується вперше

площини і бочковидної форми «яблука» виносних патериць та хрестів, виготовлених найраніше в останній чверті XX ст. Наприклад, процесійний хрест Різдва Пресвятої Богородиці (Свято-Духівської) 1926 р. с. Яворів Косівського району Івано-Франківської області внизу хреста на звороті оздоблений «головкатим» меандром.

За класифікацією А. Будзана на основі дуговидних елементів, сегментів чи цілих кіл згруповані мотиви, означення яких має реалію предметного світу або природи. Одначе вчений не поділяв мотиви такого типу за технікою їх виконання, відповідно до цієї групи відніс окремі елементи орнаменту, що відомі плосковиїмчастій (тригранно-виїмчастій, нігтевидній) різьбі та інкрустації: «копиці» («копитця»), «жолобки», «парканець», «сльози», «гадючка», «заячі вушка», «тарнички», «пшенички», які не можна назвати контурною різьбою. Лише «дужки» та «п'явки», що належать цій групі мотивів, уможливлюють їх створити контурним ритуванням.

Орнаментальний елемент абстрактної ***«дужки»*** (***«дуги»***, ***«дужечки»***) [29, с. 289] складається з подвійних паралельно-лінійних мілко заглиблених у товщу деревини дуг, що оточують вузьку округлу смугу, з обох боків якої (всередині й поза нею) площини заповнені сіткою «ільчастого письма». Дзеркально поєднані «дужки» формують ***«кочела»*** [29, с. 297] (кола, які зазвичай заповнені «ільчастим письмом»). Такий мотив найчастіше є властивим орнаментиці давніх виробів повсякденного вжитку (скриням, столам, реманенту, транспортним засобам тощо), і лише в окремих випадках — церковного [1; 2][28]. Так, «дужками» і «кочелами» прикрашають не тільки найкращі для огляду поверхні виробу, а й дещо приховані від глядача. Виразним прикладом контурної різьби є вже згадуваний проскомидійник Вознесінської церкви гуцульського с. Бабина, більшість конструктивних частини якого оздоблені «кочелами». Іл. 4.

Зооморфні ***«п'явки»*** [29, с. 314] — це ті ж «кочела», лише видовжені у формі листка рослини, округлі елементи. Відомий в оздобленні побутово-сувенірної продукції різьблений мотив «п'явки» не був зафіксований у виробах церковного призначення, а спорадично трапляється лише на інкрустованих поверхнях.

До комбінованої групи (за А. Будзаном), окрім згадуваних «кочел», технікою контурної різьби створюють досить поширений мотив ***«руж»*** [29, с. 317], який складається з кола, всередині якого симетрично відносно центру розташовані взаємно перетнуті дуги, описані таким самим радіусом, як і коло. У результаті їх крайні точки лежать на колі, а мотив загалом виглядає шестипелюстковою розетою. Відомі й інші варіанти розет. Площа поміж пелюстками та інколи в їх середині доповнена додатковими елементами — переважно невеликими колами. Розетковий мотив контурної різьби на площинах дерев'яних церковних предметів трапляється вкрай рідко і у досить несподіваних місцях: на проніжках аналоя, стінках скарбонок [1].

Мотиви ***«бані»*** [29, с. 277] та ***«ментелі»*** [27, с. 303] фактично однакові за схемою: до однієї з вершин рівностороннього трикутника дотуляється невелике коло. Різниця поміж мотивами полягає у їх розміщенні відносно основи орнаментальної стрічки. Для «бань» властиво увінчання колом вершини трикутника, скерованої вгору; для «ментелів» — вершини, скерованої донизу, що уподібнює останній варіант графеми до схематичного зображення медалей. Рядок «ментелів» оздоблює «п'яту» проскомидійника церкви с. Бабин.

За принципом різьблення мотивів «бесаги», «головкате», «дужки» створюють контурні «кучері», «ріжки», «грибки»: край елемента оточений «ільчас-

[28] Наприклад, скриня із контурною різьбою, розміщена у притворі церкви св. влмч Дмитрія 1871 р. с. Дихтинець Путильського р-ну Чернівецької обл.

тим письмом». Дзеркально-симетрично заокруглені лінії ***«кучерів»*** більше нагадують стилізовану круторогу баранячу голову анфас, аніж аналог реалії. Для зображення мотиву ***«ріжок»*** типовою є графема, побудована із місяцевидного силуету, який доповнений посередині опуклістю, що загалом нагадує формою вареник. Лиш мотив ***«грибки»*** однозначно асоціюється з відповідним природним явищем.

Окрему групу контурної різьби становлять мотиви зі стилізованим зображенням Христа, Богородиці, агіографічних постатей та усієї атрибутики, включаючи зооморфні й алегоричні їх трактування. За допомогою контурного різьблення зображення елементів архітектури, тварин чи людських постатей зосереджено винятково на дрібних церковних виробах. Перелічені мотиви у народній творчості українців, що спеціалізувалась виготовленням дерев'яних предметів повсякденного вжитку, траплялись рідко і в основному лише на сволоках, посуді, або згодом у сувенірній продукції останньої чверті XX ст. [21, с. 23].

На основі зібраних автором польових матеріалів можна висунути гіпотезу, що предмети дерев'яного облаштування, принаймні XIX — початку XXI ст., досліджені в інтер'єрах західноукраїнських церков, широко не диспонують різьбленим антропоморфним зображення Бога-Отця, виконаного у техніці контурної різьби. Це пов'язано із кількома причинами, окремі з яких полягають у специфіці цього різьблення, оскільки ритування навіть вузьким різцем унеможливлює деталізацію досконалого в усьому Творця. А також відсутність канону повсюдно зображати на площинах церковних предметів лик Господа-Саваофа, що тим самим стверджує Його невидимість для людського ока. Відповідно ікон та пластичних фігур Бога-Отця порівняно з іконографічними зображеннями Ісуса, Богородиці значно менше.

У процесі досліджень дерев'яного облаштування українських церков з різьбленим контурними різцями антропоморфним уособленням Господа-Саваофа виявлено на свічниках-трійцях та цілувальних хрестах. Так, на ручному хресті церкви Святого Духа кінця XVIII ст. с. Котельниця Воловецького району Закарпатської обл. на лицевому боці під Розп'яттям зображено руку Бога-Отця. Господь перстом вказує на дві скрижалі Заповіту з пронумерованими римськими цифрами лише чотирма заповідями [3][29]. Іл. 5.

Іл. 5. Ручний (цілувальний) хрест із зображенням перста Саваофа та Скрижалями Заповіту. Перша половина XX ст. Церква Святого Духа кінця XVIII ст. с. Котельниця Воловецького району Закарпатської обл. Фото О. Болюка. 2009 р. Публікується вперше

Натомість спорадично на ручних хрестах у верхній їх частині, власне над Розп'ятим Христом або Богородицею, трапляється символічно трактований ореол Саваофа у вигляді Променистої Дельти або ***«Всевидячого Ока»*** [6][30].

---

[29] На бічних торцях хреста вигравірувано напис: ліворуч від лицевого боку — «ИВАN ПЫNЗЕ...», праворуч — «НА ПАМНАЯ О РОДИНИ ИРОА»

[30] Із семи хрестів, інвентаризованих під одним інв. № 6605 825. БКМ — умовно п'ятий хрест. Один з найцікавіших хрестів збірки. Дерев'яний (виготовлений з липи?) семикінцевий хрест (датування не встановлено). Автор невідомий. Місце виготовлення та церкву, для якої виріб призначався початково, з'ясувати поки-що не вдалось. Двостороннє зображення виконане різцем. По контуру профілювання хреста залишено вузьку смугу («ковчежець»), однак тло не вглиблене повсюдно — лише біля Ісуса, а контурно-рельєфне (низький рельєф) зображення не виступає за основну площину виробу. Графічність виробу, спрощення зображень переконує в тому, що автором є народний майстер. На лицевому боці Розп'ятого

В обох сюжетах — Страждаючого на хресті Ісуса чи Благовіщення, —зображено присутнього, але незримого Саваофа. Замість символу Бога-Отця на цьому ж місці частіше вирізують ***Духа Святого*** у вигляді ***голуба***, що летить. Птах переважно присутній у сюжеті «Богоявлення» («Хрещення Ісуса Христа в ріці Йордані»), що ілюструє догмат Триєдиного Бога.

Неординарний приклад різьбленого Всевидячого Ока під Розп'яттям слід вважати як вільну інтерпретацію автора напрестольного хреста. Першовзірцем для ідеї різьбяра, очевидно, були іконописні чи пластичні сюжети християнської тематики, спостережені ним у церкві. Одначе замість стилізованої трикутної форми Голгофи майстер вирішив зобразити аналогічну за абрисом Дельту з Оком всередині.

Серед творів з нанесеними на їх площини контурними зображеннями, іконографічний репертуар Христа обмежений ***Розп'яттям***. Згідно з символіко-догматичними приписами, детально описаними у Єрмінії, століттями популяризованій серед митців-іконописців та сницарів, постать страждального Христа зображується за певною схемою [23]. Одначе, у творах з контурною різьбою, авторами яких зазвичай були неписьменні чи малописьменні майстри, простежується навіть наприкінці XX — початку XXI ст. доволі вільна інтерпретація канонічного зображення Спасителя. Більшості різьблених хрестів усе ж властива традиційна іконографія: тіло Христа повернуте у легкому ракурсі праворуч, направо схилена до плеча Його голова, коліна ледь зігнуті, відповідно підтягнуті до корпусу — S-видна поза постаті Розп'ятого, що в образотворчому мистецтві запроваджена ще у XIV ст. [1; 2]. В окремих зображеннях Ісуса контуром намічені борода, волосся, ребра та м'язи преса.

Епіграфіку найчастіше гравірували на дерев'яних стаціонарних конструкціях та предметах церковного вжитку у техніці контурного різьблення: монограму Христа, Богородиці, святих, та рідше — ***написи*** про дату виготовлення, підписи автора. Топографія епіграфіки переважно зосереджена на надпоріжниках та одвірках вхідних отворів, балках-стяжках пресвітерію; аналоях; п'ятах (базисах), зворотах процесійних, напрестольних та особливо ручних хрестів. Літерами найчастіше заповнені титулус, суперданеум цілувального хреста з одного або обох його боків. Замість «драбинки» або поміж поперечинами цього орнаментального мотиву у багатьох ручних хрестах вирізьблено геометризовані елементи, що нагадують літери, переважно «Х», «К», або канонічно правильно різьблені монограми «ІС ХС», «НИ КА», «М θУ», «МАТИ» [28].

В окремих випадах трапляються широкі інформативні написи на іншому матеріалі, які є доповненням до дерев'яного твору. Наприклад, ручний хрест Ларіона Іваницького з церкви Благовіщення с. Іваничі Володимир-Волинського району Волинської обл. з датою «1576», що вважається найдавнішим зі збережених хрестів такої типологічної групи, має інформативно вичерпний донаторський напис з гербом, вигравіруваний на срібній оправі [41, с. 34, табл. XVIII][31].

Окрім ручних хрестів, ритовані написи різного змісту (від богохвалебного до інформативно-статистичного) трапляються на аналоях, зокрема сучасних. Ззовні на тримачі пюпітра у вигляді тумби, розміщеного на хорах церкви 1877 р. Іван Предтечі с. Тораки Путильського району вирізьблено заклик «Пойте Цареві нашему Богу — пойте!» [2]. У церкві Різдва Пресвятої Богородиці с. Селятин

Христа вирізано узагальнено. Терновий вінець показано перехрещеними скісними порізками. На титулусі зображено Всевидяче Око, оточене променями, обабіч яких у квадратах — скісні хрести-салтири. Над Христом напис: «ІНЦІ», а біля Його ніг по боках — «ІС ХС». На звороті по центру вирізьблено Покров Богородиці (у короні); у нижньому регістрі зображено п'ять фігур (ідентифікувати неможливо). Уся постать оточена «сяйвом». Над Нею — заглиблений рівносторонній хрест, оточений скісними лініями, а по краях — косі порізки, що, очевидно, мали бути як андріївські хрести-салтири. Скісними хрестами оздоблені торці трьох поперечин.

[31] Згідно з дослідженням аналогічний герб зображено на іконі Благовіщення 1579 р. церкви с. Наконечного, написаній Федуском із Самбора. На інтернет-сторінці текст хреста наводить Людмила Білоус, але помилково датує 1579 роком: «Во літо по Рождестві Христовом 1579 [1576. — О. Б.] літа, місяця декабрия 9-го дьня: при державі Стефана короля Полского, воеводы Седмигордского, и Приосвещенном Кир Епискупі Феодосиі Володимерском и Берестесійском, повеленіем и накладом благочестивой шляхетной Ея милости Панеі Иваницкой Лавріновой Матрены Семеновны, дідічи Иваничкой сьхороужила образ сий Благовіщеніе Святыя Богородиця, діля своего телесного и доушевного спасенія, і поставила его во церковь сию, которую жь церьковь своим накладом избудовала Богу ку хвале. Аминь».

Путильського району Чернівецької області знаходиться переносний одноніжковий аналой, пюпітр якого обтягнутий полотном з вишитими червоними нитками ініціалами «М Т», з оригінальним контурно ритованим написом. На його ніжці з лицевого боку нанесено напис «гр. кат. В. Т.». Таке уточнення приналежності до християнської деномінації сприймається двояко: або автор чи ктитор хотів наголосити на визнанні свого віросповідання, жертвуючи його храму, або сам виріб мав свідчити про приналежність церкви до греко-католицького богослужбового обряду [2].

Відомі дерев'яні вироби, на площинах яких зафіксовано рік їх виготовлення. Невелика церковна скринька-скарбничка є рідкісною стосовно нанесеного різцем датування — «1836», і, водночас, відома як одна з найдавніших місткостей такої конструкції, збережених завдяки музейній діяльності [4][32].

Досить несподівану топографію датування містить накладна рельєфно-ажурна деталь, ймовірно, іконостасу або бічного вівтаря, лицевий бік якої зображує спаровані троянди, оточені знизу рокайлем із листками-полум'ям, а обабіч — рослинними вензелями [3]. На звороті цього професійно вирізьбленого елемента декору технікою контурної різьби ритовано «1853». Іл. 6.

Іл. 6. Ажурна деталь іконостасу (бічного вівтаря ?) зі збірки Хустського краєзнавчого музею (інвентарний номер відсутній). Фото Болюка О. 2009 р. Публікується вперше

Отже, основним джерелом для уточнення класифікації мотивів контурної різьби стали проаналізовані твори сницарства, які виявлені у ході мистецтвознавчих експедицій. До матеріальних першоджерел також належать музейні збірки та приватні колекції. Основні науково-теоретичні праці, що стосуються українського орнаменту, допомогли ідентифікувати певні графеми декору. Так, опубліковані А. Будзаном схеми оздоблення на основі графічного геометричного першоелемента хоча й включають «копитці», «парканець», «тарничку», «грибки», одначе не представлені контурним зображенням, адже властиві жолобчастій різьбі та інкрустації, про що не вказує учений.

Подається уточнення окремих орнаментальних графем контурної різьби, де вказується їх особливість, наприклад, відмінність «бендюг» від «бесаг»-«вісімок». Звертається увага на окремі мотиви, які трактуються залежно від контексту їх сприйняття. Коса сітка «ільчастого письма» в канві геометричного орнаменту бачиться акцентом-плямою певного елемента або його тлом. Ця ж сітка у сюжетному зображенні може розумітись моделюванням пластики тіла, стилізованою декоративною тканиною, покрівлею чи іншою реалією.

Увесь корпус декоративних елементів на площинах побутових предметів та церковних виробів підтверджують їх ідентичність. Межу поміж різьбою sacrum (творами сницарства) і profanum (ужитково-буденними предметами) визначає функція виробу, на якому нанесено декор. Тому до сницарства, що асоціюється зазвичай з рельєфним різьбленням, варто долучати також облаштування церковного простору, яке прикрашене завдяки іншим технікам художнього деревообробництва, зокрема контурним видом різьби. Виготовлені у такій техніці іконографічні сюжети зображень на поверхнях виробів, призначених для богослужб та інших треб пастви, не визначаються розмаїттям, проте представляють господній, богородичний, агіографічний типи та християнську символіку.

Визначено основний перелік типів дерев'яного облаштування, поверхні якого оздоблені контурною різьбою, що пов'язано із близьким оглядом їх художньо-естетичних якостей. До таких виробів переважно належать з рухомих предметів: усі хрести (ручні-цілувальні, напрестольні, запрестольні, процесійні), патериці, кивоти, феретрони, освітлювальні прилади та ін.; з нерухомих конструкцій — вівтарні перегороди, балки, одвірки (два останні типи в основному із епіграфікою).

Межі поширення контурної різьби загалом є надто умовними. Ареал цього виду художньої деревообробки варто визначати на підставі певного мотиву. Наприклад, «головкате» трапляється тільки в обладнанні інтер'єру церков Гуцульщини. Взагалі на цій етнографічній території контурна різьба побутує

[32] Скарбничка. 1936 рік виготовлення. Експозиція Музею переслідуваної церкви у Бережанах.

найширше. Проте варто пам'ятати, що завдяки низці сприятливих чинників (легкій художній обробці дерева, простим мотивам та використанню єдиного інструмента ножика-різця), контурна різьба трапляється на церковних предметах, особливо ручних хрестах, усієї території Карпат і Прикарпаття.

Умовні скорочення
БКМ — Бережанський краєзнавчий музей.
ІН НАНУ — Інститут народознавства Національної академії наук України.
КНМНМГП ім. Й. Кобринського — Коломийського національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття імені Йосафата Кобринського.
МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України.
ПМА — Польові матеріали автора.
ЧОКМ — Чернівецький обласний краєзнавчий музей.

1. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 555. Експедиція на Буковину, 2007.
2. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 581 а. Експедиція на Буковинську Гуцульщину, 2008.
3. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 596 а. Експедиція на Закарпаття, 2009.
4. Архів ІН НАНУ. — Ф. 1. — Оп. 2. — Од. зб. 611. Експедиція на Західне Поділля, 2011.
5. БКМ. Інв. № 6579 823.
6. БКМ. Інв. № 6605 825.
7. БКМ. Інв. № 7018 704.
8. БКМ. Інв. № 7785 1083.
9. МЕХП. Інв. № 19774.
10. МЕХП. Інв. № 19776.
11. МЕХП. Інв. № 19778.
12. МЕХП. Інв. № 19779.
13. МЕХП. Інв. № 19780.
14. МЕХП. Інв. № 19782.
15. МЕХП. Інв. № 19784.
16. МЕХП. Інв. № 19785.
17. КНМНМГП ім. Й. Кобринського. Інв. № 500Д-325.
18. ЧОКМ. Інв. № ДУ-201.
19. ЧОКМ. Інв. № 17922.
20. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена. — [Б. м.] : [б. в.], [б. р.].
21. *Будзан А.Ф.* Різьба по дереву в західних областях України / Антін Федорович Будзан. — К. : Видавництво академії наук Української РСР, 1960.
22. *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI—XVIII ст. / М. Драган — К. : Наукова думка, 1970.
23. Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнографиотом. 1701—1755 год. / перевод арх. Порфирия Успенского. — М., 1993.
24. Іван Гречко. Українські колекціонери / упорядник Тарас Лозинський. — Львів ; К. : Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ ; Оранта, 2006.
25. *Кацар М.С.* Беларускі орнамент. Ткацтва. Вышыўка / М.С. Кацар ; навук. рэд. Я.М. Сахута. — Мн. : БелЭн, 1996.
26. *Одрехівський В.* Сакральна різьба по дереву в Галичині XIX — першої половини XX століть: Історія та художні особливості / В. Одрехівський. — Львів : Афіша, 2006.
27. Родина Шкрібляків : Альбом / авт.-упоряд. Р.В. Захарчук-Чугай. — К. : Мистецтво, 1979.
28. *Свєнціцька В.* Різьблені ручні хрести XVII—XX вв. / Віра Свєнціцька. — Ч. 1, 2. — Львів, 1939.
29. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія) / Михайло Романович Селівачов. — К. : АНТ, 2005.
30. *Станкевич М.Є.* Українське художнє дерево XVI—XX ст. / Михайло Євстахійович Станкевич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2002.
31. *Столяр А.Д.* О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания / А.Д. Столяр // Ранние формы искусства. — М., 1972.
32. *Тимків Б.М.* Виготовлення художніх виробів з дерева: Ч. 1. Різьба по дереву / Богдан Михайлович Тимків, Касіян Матвійович Кавас. — Львів : Світ, 1995.
33. Хрест в українському мистецтві: Каталог виставки / заг. ред. і вступ стаття М.Є. Станкевича. — Львів : Інститут народознавства НАН України ; Національний музей у Львові ; Львівський історичний музей, 1996.
34. *Шонк-Русич К.* Дерев'яна різьба в Україні / Кость Шонк-Русич. — Нью-Йорк : Русич, 1982.
35. *Шухевич В.* Гуцульщина / Володимир Шухевич : в 5 т. — Т. 1, 2. — Верховина, 1997. — (Репринт Львів 1899).
36. *Щербаківський В.* Українська форма хреста / Вадим Щербаківський // Українська форма хреста. — 1994. — № 25.
37. *Юрченко І.* А. Візуальні й морфологічні закономірності орнаменту гуцульської різьби та їх використання в сучасній мистецько-освітній практиці [Текст] : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.06 / Юрченко Ігор Андрійович // Львів. нац. акад. мистец. — Львів, 2007.
38. *Юрченко І.* Сакральна тематика як ідейна основа в дизайні декоративних тарілок / Ігор Юрченко // Апологет: матеріали II міжнародної конференції м. Львів, 24—25 листопада 2010 р. «Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво. — Львів, 2010.

39. *Owen Jones*. The Grammar of Ornament: Illustrated de examples from various styles of ornament : One hundred and twelve plates / Jones Owen. — London : Bernard Quaritch, 1910.
40. *Sentence B*. Wood: The World of Woodwork and Carving / B. Sentance. — London : Thames & Hudson Ltd, 2003.
41. *Петров М*. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Императорской Киевской Духовной Академии / М. Петров. — К., 1915. — Вип. IV—V. — С. 34. — Табл. XVIII [Електронний ресурс] — Режим доступу : http://elib.nplu.org/object.html?id=1038. — (Назва з екрана).

Oleh Boluk

ECCLESIASTICAL WOODEN OBJECTS WITH CONTOUR CARVING: SOME PECULIARITIES OF ORNAMENTAL MOTIFS AND ICONOGRAPHY TYPES

On the ground of analysis in primal graphical elements and morphological features of decorative motifs as well as of Christian iconographic schemes some traits of contour carving upon ecclesiastical objects have been put under thorough consideration. The artworks acquired during field art studies, expeditional tours, exhibites of museum stores as good as the items of private collections have been summed up into the source basis for the research.

Keywords: motif, ornament, iconography, carving.

Олег Болюк

ЦЕРКОВНЫЕ ДЕРЕВЯННЫЕ ИЗДЕЛИЯ С КОНТУРНОЙ РЕЗЬБОЙ: СПЕЦИФИКА ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ МОТИВОВ И ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ТИПОВ

На основании анализа графических первоэлементов и морфологических признаков мотивов, а также христианских иконографических сюжетов рассмотрены особенности контурной резьбы на церковных изделиях. Базовыми источниками исследования составляют произведения, выявленных в ходе искусствоведческих экспедиций, а также музейные экспонаты и памятники из частных собраний.

Ключевые слова: мотив, орнамент, иконография, резьба.

Ростислава ГРИМАЛЮК

ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ ПЛАТФОРМИ СЕЦЕСІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ XIX — ПОЧАТКУ XX ст.

Формування естетичної платформи сецесії як світосприйняття, як шляху до синтетичного вирішення загальнокультурних проблем часу опанувало уми теоретиків стилю наприкінці XIX століття. Це питання постало безумовною прерогативою і висвітлювало перелом у самих принципах формотворення, перелом, що супроводжувався художньою переорієнтацією, яка знаходила відображення у характері використання мистецької спадщини, у самому методі оновлення традицій. Тому відповідно з логікою історичного процесу модерн як початковий етап мистецтва новітнього часу, оминувши свого попередника, звертається до середньовіччя — вітчизняного й зарубіжного, а також до традицій національного народного мистецтва.

Модерн прагнув до синтетичності мистецтв, до очищення й оновлення декоративних мотивів, до органічності художніх форм, що було в загальній більшості співзвучним до тенденцій, які намітилися в українському мистецтві наприкінці XIX ст. Саме в модерні вперше з часів середньовіччя ми стикаємося зі синкретичністю як головною структурною формотворчою ознакою — синкретичністю конструктивного і художнього начал.

Ключові слова: сецесія, архітектура, естетична платформа, український стиль.

Те, що наприкінці XIX ст. формування естетичної платформи сецесії як світосприйняття, як шляху до синтетичного вирішення загальнокультурних проблем часу опанувало уми теоретиків стилю переломного періоду, є абсолютно закономірним явищем. Це питання постало прерогативою не лише літераторів, а й значною мірою архітекторів.

Періодично питання стилю й пошуки художньої цілісності усвідомлюються як першорядні з огляду на важливість теоретичних і творчих проблем. Здебільшого це відбувається в переломні моменти розвитку мистецтва, в період зародження одного стилю і самовичерпання іншого. Особливо гостро ця проблема постає тоді, коли йдеться не лише про зміну стилів, які відносяться до однієї культурно-історичної епохи, а стилів чи художніх явищ, які знаходяться по різні боки межі, тобто належать до різних культурно-історичних типів, як, наприклад, еклектика і модерн.

Еклектика завершувала собою епоху мистецтва нового часу, почату в країнах Західної Європи, і в Україні в тому числі, архітектурою Ренесансу, модерн розпочинав історію мистецтва новітнього часу, втілюючи ранній, початковий етап його розвитку. Це був переломний момент у мистецькій культурі кінця XIX століття. Перелом у принципах формотворення супроводжувався художньою переорієнтацією, яка знаходила відображення у характері використання мистецької спадщини, у самому методі оновлення традицій. Розвиток мистецтва нового часу, зокрема еклектики, ішов шляхом активного неприйняття безпосередньо передуючої середньовічної і звернення до давньої античної художньої системи. Тому відповідно з логікою історичного процесу модерн як початковий етап мистецтва новітнього часу, оминувши свого попередника, звертається до середньовіччя — вітчизняного й зарубіжного, а також до традицій національного народного мистецтва.

Формування модерну відбувалося в ситуації багатовікової абсолютизації античного мистецького спадку, якого незмінно протиставляли як вічний й ідеальний зразок системі середньовіччя, що й стало причиною того, що заперечення його примату сприймалося як бунт проти усталених традицій. Звернення до нових зразків, зокрема до середньовіччя, їх нове осмислення й трактування інтерпретували як сміливий розрив з канонами, акт незаперечного новаторства. Однак необхідно зазначи-

ти, що модерн не «реставрував», у буквальному розумінні цього слова, художню систему середньовіччя, а створив власне нове мистецтво. Переважно зі середньовіччя модерн черпав ідею втілення цілісності, тобто безпосередності зв'язку життя з мистецтвом, нероздільності функціонально-конструктивного і художнього, а також саму структуру і принципи організації природних організмів. Вони і стали основним джерелом стилізації модерну, об'єктом переосмислення під час створення планувально-просторової структури і композиції будівель різних типів.

Разом з тим, хоча модерн як система заперечував надбання нового часу, завершенням якого була еклектика, генетично він з ним був зв'язаний, виростав і формувався на його основі, в ньому виразився і його досвід. Прагнення до різноманітності, програмне звертання до різнорідних джерел і зраджувало походження модерну, який виступав спадкоємцем, породженням еклектики і всієї історичної епохи, початої Ренесансом. Та, на відміну від еклектики, типовим для якої був конкретно-історичний принцип використання минулого на рівні форми і прийому — принцип «цитування», для модерну була неприйнятною механічність архітектурної системи, паралельність стилетворчих декоративних форм і утилітарної коробки споруди, безпосередньо не зв'язаних один з одним. Модерн прагнув до синтетичності мистецтв, до очищення й оновлення декоративних мотивів, до органічності художніх форм, що було, здебільшого, співзвучним до тенденцій, які намітилися в українському мистецтві наприкінці XIX століття. Саме в модерні вперше з часів середньовіччя ми стикаємося зі синкретичністю як головною структурною формотворчою ознакою — синкретичністю конструктивного і художнього начал. У модерні, як і в мистецтві середньовіччя, немає елементів естетично нейтральний чи другорядних, немає поділу на головне і другорядне, немає чіткої грані між ужитковою і художньою формами. Колір і фактура матеріалу набирають значення одного з найважливіших засобів художнього виразу. Елементи архітектурних конструкцій, фактурна оздоба стін, віконного скла трактуються підкреслено декоративно. Цільність виразно проступає у взаємодії тла і декору, площини і об'ємних деталей, об'єму і простору. Неакцентованістю граней, кутів, невловимістю переходів, пластичністю ліній творці модерну прагнуть підкреслити біоморфність притаманних йому принципів формотворення, подібно до цільності природних організмів.

Пл. Генерала Григоренка, будинок № 4, колишній Торговельний дім інженера Я. Штрьоменґера, збудований у 1906 р. за проектом арх. Тадея Обмінського у стилі сецесії. Будинок — один з найкращих зразків орнаментальної сецесії у Львові. Попередній дім, що стояв на цьому місці, збудований 1840 р. в стилі класицизму за проектом Вільгельма Шмідта на замовлення Петра Міколаша

Таким чином, у модерні знайшли вияв тенденції до синтезу мистецьких досягнень попередніх сторіч. Модерн був не тільки проявом протесту проти еклектики, але й більш високим станом тих пошуків нової архітектурної мови, які майже протягом всього XIX ст. опиралися на широке використання архітектурної спадщини як середньовічної, так і народної. В основі стилістичної цілісності українського модерну лежали місцеві художні традиції. Новий стиль в Україні був генетично споріднений з великими стилями попередніх епох, сполучні ланки від яких тягнулися крізь сецесію до готики, бароко, рококо і романтизму. Саме в сецесії отримують нове життя не лише форми, але й принципи формотворення, притаманні бароко — стилю, який залишив значну кількість пам'яток, особливо у містах заходу України. Як і бароко, сецесія прагнула до гармонійної єдності людини і природи — це знайшло відображення у своєрідному «біологічному

Вул. акад. О. Богомольця, будинок № 3, колишня власність Романа Папе (Papée), затверджений до будівництва 9 червня 1905 р. Будівництво завершилось 6 серпня 1906 р. Архітектор І. Левинський. Як і вся вулиця, будинок витриманий у стилі ранньої сецесії

романтизмі» сецесії, в культі органічного світу, пануванні в її формально-образній структурі ідеї всеосяжної витальної енергії. Криволінійні форми, хвилеподібні арабески, принципи асиметрії, передача динамічності руху і ритміки, творча інтерпретація природних взірців бароко знайшли органічне відбиття і продовження в українській сецесії. Переосмислення сецесією історичної спадщини йшло через «неостилі» кінця XIX ст. — необароко і неоготику, які підготували життєдайний грунт для народження нового стилю в українському мистецтві. Також пізньоромантичні традиції зробили можливість переходу до сецесії більш природною й органічною. Модерн, головним змістом епохи якого був романтизм [1], мав з ним багато спільних рис і ознак. Український романтизм початку XIX ст. та модерн, а, точніше, українська сецесія початку XX ст., зв`язують в один ланцюг послідовного історико-художнього процесу давнє українське мистецтво з його спочатку візантиністичними, а згодом бароковими рисами — з одного боку, через нове мистецтво критичного реалізму до новітнього мистецтва модерну — з іншого. Саме збереження і трансформація ідей романтизму протягом всього розвитку української архітектури другої половини XIX ст. зробили можливим достатньо органічний перехід до «українського стилю» зламу XIX—XX ст., який був одним зі своєрідних варіантів «національного романтизму». Під впливом ідей романтизму і їх ролі у формотворчих процесах в українській архітектурі поступово сформувалися ті тенденції, які на межі XX ст. дали змогу їй увійти в коло мистецьких шукань свого часу.

Наявність абсолютно нового сучасного естетичного кредо, яке в особливому зрізі розглядало архітектурну спадщину, спричинилося до виникнення «національного романтизму». Це естетичне кредо, народжене модерном, і визначило специфіку різних течій європейського «національного романтизму». Абстрактні теоретичні формули модерну конкретизувалися і матеріалізувалися в національних формах, викликаючи цілу низку художніх асоціацій. Одним з варіантів «національного романтизму» в українському мистецтві був «неоукраїнський стиль», який передбачав не просто звернення до інших ніж було раніше джерел, до інших пам'яток Давньої Русі, а нове абсолютно розуміння і трактування спадщини, зовсім інакше емоційне відношення до архітекрури. Справжні мистецькі здобутки були досягнуті іншим шляхом — шляхом стилізації форм традиційної української архітектури, яка ставали основою численних варіацій, переосмислення і трансформації в архітектурно-просторове середовище народних орнаментів та декору. Прагнення проникнути в сутність, осягнути «дух» народного, національного підготовило народження нової художньої мови в галицькій архітектурі. Сецесія сприймала народну архітектуру і мистецтво наче через призму, яка, нівелюючи одні елементи — збільшує інші, навіть інколи гіперболізучи акцентує загальну форму предмета для досягнення цілісності враження від нього. Такою своєрідною призмою, що визначала погляд художника чи архітектора на натуру, зокрема на народну українську архітектуру, була естетика модерну, вже достатньо сформована до зламу XIX—XX ст., яка визначала характер стилізації й напрямки мистецьких пошуків.

У жоден з попередніх періодів українське мистецтво не мало таких вагомих підстав бути невід'ємною частиною всеєвропейського художнього розвитку, як у XIX столітті [2]. Цей синхронний мистецький розвиток неперервно пульсував і на межі XX сто-

ліття. Українське мистецтво, не втративши нічого від своєї самобутності, щільно вписалося в загальноєвропейський контекст. Аналізуючи українське мистецтво цієї епохи, констатуючи синхронність його розвитку в руслі загальноєвропейських художніх процесів, виявляємо певну специфіку в єдиному стилевому руслі сецесії. Йдеться про своєрідну роздвоєність на загальноєвропейську та національну течії — явище фактично не притаманне жодній із західноєвропейських країн. Сутність такого протиріччя полягала в тому, що прагнення до відродження власних особливостей національної архітектурної спадщини, яке бере початок в епоху романтизму і так чи інакше притаманне кожній європейській країні, переосмислювалося в українській мистецькій культурі й не могло не відволікати архітекторів від загальних для всієї європейської архітектури праобразів Для прикладу, якщо стадіальний розвиток української та західноєвропейської архітектури, починаючи з XVIII ст., відзначався синхронністю, тобто античність була джерелом для всіх держав Європи, в тому числі й України, знаходячи опосередковане втілення в образах українського класицизму, то романтичне, а через століття сецесійне відкриття власних пластів національної й народної архітектури стало причиною появи несхожих напрямків пошуків першоджерел праобразів в українській та західноєвропейській архітектурі. Проте така послідовність не могла бути витримана у «чистому вигляді», тобто у наслідуванні лише національних зразків у пошуках нової архітектурної мови. Тому в українському сецесійному мистецтві зламу XIX—XX ст. утворилося і співіснувало дві течії: перша, яка розвивалася в стилевому «унісоні» з європейським модерном, і друга — локалізований у часі феномен «українського стилю».

Виникла в сфері монументального мистецтва потреба пошуків національної самобутності була, зрештою, невід'ємною рисою архітектури всього XIX століття. Вона була притаманна архітектурі всіх держав, що йшли по шляху загальноєвропейського розвитку. Проте в Україні, особливо на західних її теренах, ця проблема пошуків національного набирала невідомої для Західної Європи гостроти й актуальності. У маргінальних народів Європи вона грунтувалася на питаннях національного самовизначення — завоювання національної незалежності,

Вул. акад. І. Павлова, будинок № 2. Побудований для колишнього власника Яна Лянґе у стилі орнаментальної сецесії. Будівельні роботи виконала фірма Івана Левинського у 1905—1906 рр. Автор проекту Тадей Обмінський

створення самостійної держави, визволення від чужоземного панування, утвердження власної мистецької культури: мови, літератури, поезії, театру, живопису, архітектури тощо.

В Україні на зламі століть у всіх сферах художньої діяльності зароджуються тенденції, співзвучні з духом часу. Багато художників й архітекторів зближуються з прогресивними політичними рухами, що знаходить свій вияв відповідно у їх творіннях, про що піде мова нежче. Цей вияв особливо відчутний у мистецтві заходу України, де розвиток культури і мистецтва на межі XX ст. були пов'язані з історичними умовами життя різних верств населення, з еволюцією духовного, морального, естетичного підгрунтя. Кінець XIX — початок XX ст. —період, ознаменований інтенсифікацією національної думки, національної боротьби українського народу, які проявилися в активному заснуванні та жвавій діяльності політичних, культурних і мистецьких об'єднань та товариств, студентських гуртків, галицької преси тощо. У мистецтві, зокрема в архітектурі, вбачали силу, здатну підняти народ, спричинити до духовного відродження української нації, української культури. «Український стиль» набував глибокого значення й сенсу, і не стільки естетичного, як ідейного. Ідея відродження національної спадщини, яка отримала яскравий вияв насамперед у сфері архітектури, досить швидко опанувала широким простором ужиткового й образотворчого мистецтва. Звернення до етнокультурних джерел відкривало перед

Вул. Руська, будинок № 20. Будинок колишнього спортивного товариства «Дністер», збудований у 1905—1906 рр. будівельною фірмою І. Левинсь кого. Архітектори — Тадей Обмінський, Олександр Лушпинський

українськими практиками мистецтва невичерпні можливості. І що було найважливішим — українська духовність, українське мистецтво, українська земля надихали і стимулювали творчість художників не лише з роду українців, а й росіян, поляків, євреїв, німців. Таким чином, починаючи від романтизму і до сецесії поруч з природним бажанням сприймати і розвивати українську культуру як складову загальноєвропейського мистецького руху, виникає протилежне — прагнення до вираження власної національної своєрідності і вже в ракурсі цього — спроба осмислення свого місця в контексті цілісного світового процесу в подальшому часовому розгортанні.

Важливим аспектом естетики модерну в українському мистецтві була програма об'єднання зусиль ремісників і промисловців в організації й естетизації життєвого середовища. Особливий наголос робили на народне мистецтво, на декоративність гуцульських орнаментів, ручну працю, тобто на досвід художнього ремісництва. Першими практичними кроками у цьому напрямку були заклики теоретиків української сецесії до наповнення щоденного життя художнім змістом, до надання емоційного виразу предметам щоденного вжитку, до їх поетизації. Красу ремісничих виробів протиставляли продукції промисловій. Зразком вдалого синтезу краси й ужитковості вважали вироби місцевого художнього цехового ремесла, які, починаючи уже з XVII ст., на західних теренах України сягнули високого рівня, а також вироби карпатських майстрів. Втілення програми не було важким, оскільки для теренів Галичини періоду сецесії непотрібною була штучна реанемація художнього рукодільництва, бо саме тут воно зберегло міцні позиції, життєздатність і тісний зв'язок між міським і сільським середовищами. Парадоксальність нового мислення полягала в одночасному поборенні машинної продукції й проголошенню нових принципів промислової, а також у поєднанні апології унікальності рукоділля з впровадженням стандартизації. Це був наче український варіант синтезу ідей Віліама Морріса з концепціями Генриха ван де Вельде. Основою зближення художнього ремісництва і промислового м истецтва завжди було прагнення до органічної єдності функціональності й естетики, до глибокого розуміння специфіки матеріалу. У предметах щоденного вжитку мистецька й ужиткова форми, як стверджували майстри сецесії, повинні були виникати з єдиного матеріально-технічного процесу, який в однаковій мірі опирався на працю ручну і промислову.

Проте теорія промислової естетики не мала можливості повністю втілитися у життя, знайти широке практичне застосування, оскільки рівень господарчого й промислового розвитку міст Галичини на межі XX ст. не був достатньо високим. Та попри це, певних результатів все ж вдавалося досягти — різного роду майстерні, невеликі підприємства, ремісничі заклади почали випускати серійну художню продукцію, таку наприклад як меблі (меблькові майстерні Л. Шафранського, Ф. Тенеровича, Л. Копеча, Т. Ейзенбарта, М. Павлишака, фірма «Пйотровіч і Шуман»), що були легкі у пропорціях, багато декоровані, функціонально оправдані, з використанням в окремих випадках іноземних взірців, у інших — оригінальних проектів галицьких художників і архітекторів, які вели активний пошук суто місцевого меблькового стилю, опертого на традиції національного, народного мистецтва; електротехнічні приладдя (фірми «Вольта», «S. Лесьняковського»); одяг, етикетки, килимові вироби, значки, кахлі, керамічні плитки (фабрика І. Ле-

винського); кераміка пациковської фабрики; пляшки і скляні декоративні упаковки (фабрика Бачевського). Засновувалися також товариства, де згуртовувалися художники, основною метою яких було виконання проектів різнорідних предметів повсякденного вжитку з метою впровадження їх у серійне випродукування. Загальний курс сецесії на розвиток художнього ремесла збігся із зацікавленням культурою книги, сприяв появі цілої низки палітурних майстерень («Переплетення І. Чернецького», «М. Кривецький і спілка», майстерні А. Герітца, К. Федуна).

Бурхливий розвиток сецесійної архітектури сприяв відродженню і становленню традиційних видів декоративної творчості, тим більше, що виготовлення високоякісного художнього металу було тривалою традицією на східних галицьких землях. Мистецтво куття і литва, вітражі зі своїми художньо-технічними особливостями мабуть якнайкраще відповідали мові й характеру ранньої західноукраїнської сецесії. Вибагливо вигнуті смуги металу, криволінійнографічні контури і локальні кольорові плями «мозаїчних вітражів» абсолютно відповідали завданням орнаментальної стилізації, які входили до програми синтетичного оформлення інтер'єрів і екстер'єрів будівель. Ковані оздоби часто поєднували з литвом. Металеві конструкції, брами і решітки для сходів і балконів, ліхтарі й паркові огорожі, клямки виготовляли майстерні львівської Художньо-промислової школи, металеві майстерні Я. Дашека, В. Косіби, М. Стефанівського, Е. Готтліба, Й. Свободи, І. Глинчака, С. Конопацького. Мотиви металевих оздоб були вражаюче різноманітні, якнайповніше відображали естетику української сецесії зламу XIX—XX ст. і відігравали часами домінуючу роль в опрацюванні фасадів будівель, вдало збагачуючи архітектуру своїми пластичними і конструкційними властивостями, задаючи ритм іншим деталям оздоби — ліпнині, контурам вітражних засклень, графіці розписів, рисунку керамічних плиток тощо. Ковані й литі елементи творили наче металеву корону архітектурного середовища міст. Саме ритм і стилізація були основними прикладними засобами для досягнення стильової цілісності й однорідності у творах сецесійного мистецтва. Стилізація як фактор стилетворчий оперувала цілою низкою декоративних способів, які полягали загалом у трансформації довільного першовзору, почерпнутого здебільшого з живої природи. Формотворче значення ритму, трактованого у сучасній науці як універсальну естетичну категорію і невід'ємну умову художньої цільності, що мав уподібнити мистецький твір до живого організму, забезпечити взаємозв'язок окремих композиційних елементів, як на площині, так і у просторово-часовому середовищі. Стилізація і ритм були найважливішими складовими пластичної мови нового стилю у синтезі з лінією, орнаментом, барвою, простором. У свою чергу лінія й орнамент були наче стилістичною «формулою», візуальними знаками сецесії. Характер лінії, в одному випадку довгої, хвилястої, плавної, вибагливо звивистої, в іншому —рівної, ламаної, геометризованої, замкненої в квадрати і ромби, безпомилково вказував на період виконання сецесійного твору, в якому лінія і орнамент набували, окрім того, символічного звучання. Орнамент — це ліризм пластичного мистецтва. В орнаменті з не меншою силою ніж у картині відображається душа людини. Особливе застосування орнамент знайшов в українській сецесії, оскільки опирався на невичерпне народне мистецтво, гуцульський орнамент, вишивку і проявився у творах декоративного, ужиткового мистецтва, вітражах, оздобленнях фасадів будівель, розписах стін. У свою чергу лінія і барва стають символами душевних переживань, цілої гами почуттів. Творці сецесії прагнули у всіх тонкощах пізнати життя і передати його засобами мистецтва.

Внутрішня спорідненість духу сецесії з відчуттями і віяннями романтизму проявилася на межі XX ст. у культурних тенденціях. Меланхолія, сум, хворобливе знемагання, песимістичне почуття безвиході, які були своєрідною рисою романтизму, на новому історичному етапі перетворилися в ознаку доброго тону. Глибокі грані душевних переживань і настроїв, окремо вихоплені миттєві стани душі знаходили відбиток в улюблених темах і символах. До найважливіших, тісно пов'язаних між собою, належали і самотність, мовчання, тиша, мрійливість — класичні теми європейського символізму і модерну. В українському сецесійному мистецтві ці теми теж активно підхопили. Вони мали вияв у таких, для прикладу, творах як цикл І. Труша «Са-

мотність», декоративний проект О. Новаківського «Мрія», картини Стефановича «Терпіння» і «Мовчання». З цими темами тісно були пов'язані теми одинокості, безпритульності, трагізму замкнутих в собі людей (графіка О. Кульчицької), мотиви ночі й сонних мрій (рисунки О. Новаківського «Сон», «Прірва»). Байронівський варіант дендизму отримує новий вияв, згущені кольори забарвлюються примхливими барвами кінця сторіччя. Стиль життя художників, поетів, критиків набуває відтінку богемності.

Мотив катастрофізму і життєвого неспокою часто переплітатися з мотивами вихору, руху, бігу, лету, танцю, які були динамічними еквівалентами біологічної енергії. Нестримний поривчастий рух втілювали в собі хмари, що рвучко пливли по небу (ліноріт О. Кульчицької «Хмари»), похилені під несамовитим ураганним вітром квіти, трави, дерева (картини І. Труша). Бурхливий жвавий танець інколи міг бути метафорою, таємницею ритму життя і узагальненим образом творчості. Тема танцю зустрічається часто як у декоративній пластиці, так і у вітражах, шпалерах, фресках тощо.

Очевидними стають також абсолютно протилежні «настрої на межі сторіччя». У противагу настроям безвиході й песимізму з'являється тяжіння до відкритості життя, вирування щирих почуттів, життєствердної молодості, до відродження суспільства, до всенародності мистецтва. Всі ці прагнення знаходили відповідно вираження у певних символах, барвах, композиціях. Метафорою вітальної енергії, стихії життя був вогонь і вода. Ідею «біологічного романтизму» відображали мотиви весни, відродження, молодості, які в окремих випадках набирали змісту суспільного як, наприклад, у серії рисунків і картин О. Новаківського «Пробудження», де юна дівчинка символізує пробудження українського народу.

Незмінно привабливими для творців сецесії були мотиви природи — квітів, дерев, пейзажів рідного краю. Ідею необмеженого, неперервного біологічного розвитку втілювали зображення в'юнких квітів, плюща, пуп'янків, що розпускаються, розквітаючого дерева. Хоча іконографія знаків флори і фауни була подібною як у європейському модерні, західноукраїнська сецесія мала все ж свої характерні мотиви, що підкреслювали локальну оригінальність стилю — мальви, братки, барвінок, соняшник, осока, каштан, сосна, дуб. Сосна була головною ліричною темою краєвидів І. Труша, верби і тополі зустрічаємо у творах К. Сіхульського, розквітлі дерева — в акварелях і графіці О. Кульчицької. Пейзажі рідного краю, яблуні з плодами були частими мотивами керамічних плиток і вітражних полотен, якими щедро оздоблювали житлові кам'яниці та адміністративні споруди на межі XIX—XX сторіч. В архітектурному декорі будівель, у живописі, плакатах, книжковій графіці, виробах прикладного мистецтва знаходили відображення найрізноманітніші мотиви загальноєвропейської флори: троянди, маки, лілеї, хризантеми, іриси, гортензії, бузок, гілки сосни зі шишками, колоски пшениці тощо. Незвичними і оригінальними були поєднання зображень жіночої постаті, волосся зі струнким стовбуром і кроною дерева (вітражі, Львів).

Звіриній емблематиці в українській сецесії теж надавали різноманітного символічного значення й відповідно до цього її включали до структури твору. Серед зображень оленів, єдинорогів, ведмедів, котів, вужів особливо романтичного значення надавали лебедю як символу туги за тим, що не здійснилося. Зображення лебедя найчастіше зустрічалися серед оздоб фасадів будівель, а також у декорі меблів, шпалер. Використовували також зображення пави як символу елітарності, пишноти, достатку, для декору здебільшого чиншових будинків з метою підсилення емоціонального, романтичного виразу архітектури. Цей вельми декоративний мотив охоче використовували митці у створенні вітражів, фресок, у книжковій графіці. Він лягав у основу моделювання силуетів жіночих суконь і підбору кольористики.

Одним з найважливіших елементів іконографії української сецесії і європейського модерну загалом як, зрештою, і символом естетики всього мистецтва модерну була жінка і все, що з нею пов'язане. Частинами декору, орнаменту ставали жіночі прикраси, фалди сукні, вуалі, арабескові переплетення довгого волосся, граційні лінії постаті. Популярне в європейському мистецтві апокаліптичне зображення жінки-бестії знайшло активне відображення і в українській сецесії. Зрештою, подібне мистецьке трактування жінки мало, вочевидь, суспільне джерело, оскільки жіночий емансипаційний рух у західноукраїнських містах на зламі XIX—XX ст. був

модним виявом нового світобачення. Образ жінки заполонив усі сфери мистецького виразу — літературу, поезію, театр; живопис, графіку, плакат; вітраж, скульптуру, дрібну пластику і архітектуру. Не лише класичний сецесійний образ жінки-вампа володів уявою творців, апологія жіночості проявилася в зображеннях жінки — алегорії плодючості природи, у прагненні чуттєвості, думках про неминучість фатуму, у втіленні грації і краси. Саме краса у мистецтві сецесії перетворилася у всеосяжну, глобальну категорію, у предмет обожнювання, в «основного рушія» світового прогресу.

Така тенденція до надання красі ролі «організатора світового порядку», «пересотворювача» життя з'явилася ще на початку XIX ст. і, прокладаючи собі дорогу через позитивізм, прагматичне мислення, з новою силою проявилася на межі XX століття. Красі та її безпосередньому носієві — мистецтву — приписували здатність перетворити життя, перебудувати його згідно певного естетичного зразка, на началах загальної гармонії й рівноваги. Зрештою, саме естетизм, прагнення естетизувати щоденне середовище людини, був однією з основних передумов нового стилю — сецесії. Естетизм створював умови для рівнозначності, рівноправності різних видів мистецької діяльності на шляху до втілення спільної мети. Прикладне мистецтво, ремісництво отримали можливість стати в один ряд зі станковими видами мистецької діяльності, монументальним мистецтвом, архітектурою. Ремісники і майстри прикладного мистецтва найшвидше і найпростіше втілювали завдання естетизації життя, які ставили перед собою художники, а перед художниками — теоретики, наповнюючи побут людей гарними предметами, єдиними за своїми стилевими параметрами, зручними для ока і вжитку. Це був результат ідеального розв'язання завдань, де переплелися користь і краса, як основа діалектичної єдності протилежних начал.

Протирічність сецесії не є недоліком, а її системотворчою ознакою. У сфері формальній вона виражається у єдності основних начал архітектури — корисного і прекрасного. У сфері соціальній — це орієнтація на потреби всіх й індивідуальні запити кожного, прагнення зробити мистецтво масовим і програмна неповторність кожного проекту, захоплення новою технікою і боязнь машинізації, націленість до сучасного життя і водночас оглядання на традиційність. Подібні протиріччя проявилися й у притаманній для сецесії тенденції до злиття мистецтва з повсякденним життям. З одного боку, сецесії невластивим було намагання поетизації буднів, з іншого — вона прагнула перемогти повсякденність засобами мистецтва. Протест творців сецесії проти сірості й одноманітності — протест естетичний, несприйняття застою сучасного життя у всіх його проявах.

Спільність ідей і мети теоретиків, художників і практиків сецесійного мистецтва стали причиною заснування і бурхливого розвитку різного роду мистецьких організацій, гуртків, товариств, клубів, об'єднань. У них брали участь як професіонали — художники, критики, представники творчих професій, так і широка публіка. Одним з осередків сецесії, великим полем реалізації її ідей була на початку XX століття. Промислова Школа у Львові, довкола якої гуртувалася творча молодь, у якій виховувалися не лише архітектори, але й живописці й скульптори. В програму практичних занять були включені архітектурне планування, станкове і монументальне малярство, графіка, метал, вітражництво, кераміка, афіші, шпалери, ткацтво, проектування одягу. Тобто в межах Школи студенти, маючи змогу навчатися й змінювати різні відділи, отримували універсальну освіту, таку бажану для духу сецесії. Найважливішими товариствами, які згуртовували мистецькі сили західноукраїнських земель були Товариство для розвою Руської Штуки і Товариство Прихильників Українського Письменництва, Науки і Штуки, які вели активну закупівельну і виставкову діяльність. Українське товариство «Молода Муза» мало за мету розвиток української мистецької культури в Галичині [6] на основі нових виражальних засобів сецесії і символізму. Товариство об'єднувало під одним дахом письменників, художників, скульпторів, композиторів, музикантів, закладаючи уже лише цим міцну основу синтезу мистецтв в українській сецесії. У виступах, дискусіях, суперечках викристалізовувалися шляхи розвитку нового мистецтва, вони були фактором, що стимулював цей розвиток.

Необхідно також вирізнити ті угрупування, метою яких був розвиток декоративно-ужиткового мистецтва в новому руслі. Це — Товариство Любителів Штуки «Зерно», яке хотіло відродити худож-

не ремесло, нав'язуючи до місцевих традицій. Подібну мету ставили перед собою Товариство Прикладного Мистецтва «Золотий ріг» і «Зеспул».

Популяризації нових тенденцій в українській архітектурі зазначеного періоду сприяли товариства будівельників, архітекторів (Політехнічне Товариство). Популяризували сецесійні тенденції й художні виставки, організовувані у Львові 1902, 1905, 1909, 1910 рр., Стрию — 1906, Коломиї — 1911, у Кракові — в 1905, 1906 роках. Роботи українських митців експонувалися на Всесвітній виставці 1900 р. в Парижі, де «Королівство Галичини та Льодомерії» було представлене окремим Галицьким розділом в Австрійському відділі.

Важливим пропагандистом і поширювачем сецесії були публікації на сторінках галицьких видань «Будучність», «Молода Україна», «Наш край», «Іріс», «Артистичний вісник», «Діло», «Неділя», а також польської періодики. Сторінки видань детально висвітлювали культурне і мистецьке життя краю, зокрема виставки, які, починаючи з 1900-х рр., активно відбувалися у східногалицьких містах і мали велике значення для виховання молодих митців, були дороговказом у виборі певного напрямку творчості. Новий напрямок виставкової політики того часу умовно називали «відкритим вікном на Європу», оскільки завдяки йому українські художники, критики, теоретики мистецтва сецесії отримували можливість безпосередньо відчути бурхливу силу європейського модерну. Окрім того, галицька преса рясніла критичними статтями, гострими подекуди дискусіями, потоками рецензій, викликаними кожною наступною виставкою. Властиво, мистецька критика на сторінках періодичних видань не лише була своєрідним відбитком пануючої моди, але й активним вихователем естетичних смаків шанувальників мистецтва, завдяки чому рівень критики і знань мистецтва значно зросли на зламі сторіч. Поступово формувався певний рівень духовної культури з тісно переплетеними структурними зв'язками всіх мистецьких проявів, що логічно вело до втілення основної ідеї сецесії — синтезу мистецтв.

Синтез мистецтв був основною характеристикою естетики модерну в українському мистецтві, основною сутністю форми відображення дійсності і перетворення оточуючого життєвого середовища за законами краси. Передача відчуття взаємопроникнення, взаємодії і взаємозв'язку цілого з кожним окремим елементом, кожного елемента з цілим і кожного з усіма зокрема — була однією з мистецьких проблем, яку спробувала розв'язати сецесія.

Насамперед слід зазначити, що питання синтезу мистецтв не вперше постає в період сецесії перед теоретиками і практиками стилю. Постулати синтезу проходять через всю естетику українського романтизму, який розглядав живопис, музику, поезію, архітектуру як явища одного художнього мислення. Симптоматично, що в період сецесії, як у свій час в період романтизму, ідея синтезу мистецтв заполонила уяву митців саме тоді, коли в практиці мистецтв він почав руйнуватися і поступово втрачатися. Синтез пробував реалізуватися не лише в художніх видах мистецтв, але й охоплював й інші сфери діяльності, часто знаходячи вияв у них так само широко й інтенсивно. Спочатку в романтичному мистецтві, а через сторіччя у сецесійному можливість зближення різних видів мистецтв з музикою знову заволоділа умами творців. Ідеї кольоромузики, які зародилися в період романтизму, з новою силою викликали зацікавлення в епоху сецесії.

Пульсуючий ритм асоціювався в сецесії з музикою. Музичний такт, реприза виразно проявлялися в орнаментально-лінеарній мові сецесійного малярства, графіки, в ритмічних повторах почергових елементів композиції, мазках пензля, рисках, лініях, кольорових плямах. У живописних зображеннях знаходили втілення елегійно-співані мотиви («Гуцульська мадонна» К. Сіхульського). Відповідно і в архітектурі ліплені орнаментальні оздоби інспірували до емоційних музичних творів, в яких почергова зміна forte і piano разом з акцентами-«синкопами» творили пишні декоративні фризи на фасадах чи в інтер'єрах будівель. Синкретизм музики й архітектури був значно глибшим, ніж чисто зовнішні асоціації. Найважливіші елементи і виражальні засоби музичної мови притаманні були й архітектурі — композиція, гармонія, лад, ритм, динаміка розвитку і руху. Архітектура того часу, як і музика за своєю природою, відзначалася особливою динамічністю. Музика була близька до архітектури великою значимістю в ній ритму, мірою художнього абстрагування від конкретного життєвого матеріалу (в архітектурі це проявлялося у стилізуванні),

особливо великими можливостями відображення не окремих сторін і деталей життя, а саме його суті, серцевини, природи і природності.

Про театр теж почали говорити як про можливу основу для нового синтезу, де взаємопроникнення всіх видів мистецтв, їх взаємовплив були першоознаками тієї синтетичності мистецтва, яка визначала естетику сецесії. Сцену вважали таким місцем, де міг з'явитися синтетичний мистецький твір в просторі й часі [5], де музика, слово, малярство і «жива скульптура» (пластичний вираз акторів) могли об'єднатися в єдиному емоційному акорді. На відміну від початку XIX ст., коли мрії романтиків про театр як про основу синтезу не отримали реалізації, на межі XX ст. театральне мистецтво відчутно активізувалося, втягуючи в процес свого розвитку не лише акторів, режисерів, драматургів, але й літераторів, композиторів, художників, архітекторів. Таким чином, участь суміжних, так би мовити, мистецтв у театральному синтезі ставала помітнішою ніж раніше.

Взаємодія і взаємовплив різних видів мистецтв у період сецесії спричинялись до взаємопроникнення їх один в іншого, а інколи і до їх перетворення один в іншого. Звичайно, прояви подібних тенденцій вже спостерігалися в попередніх мистецьких стилях, зокрема в готиці. Оздоблення архітектурних фасадів скульптурними формами каріатидів і атлантів було відомим з давнього мистецтва, проте саме в сецесійному мистецтві не лише скульптура отримувала можливість стати архітектурною деталлю, органічною частиною конструкції, наділеною конкретною функцією, але й цілі архітектурні споруди наче перероджевалися в скульптурні об'єми, створюючи довкола себе видуманий умовний простір, не приховуючи при цьому внутрішнього облаштування і конструкції. У такому випадку споруда перетворювалася у своєрідну порожнисту скульптуру, наділену всередині архітектурною функцією, саме в сецесії таке перетворення, така взаємодія і взаємоімітація архітектури, скульптури, предметів прикладного мистецтва, живопису досягає найвищого рівня і стає вирізняльною рисою естетики мистецтва модерну.

Тенденції до взаємовпливів проявлялися між скульптурою і творами прикладного мистецтва. Приклади таких проявів зустрічалися і раніше, коли дрібна пластика використовувалася під час виготовлення побутових предметів і призначення цих предметів було цілком очевидним і конкретним. У сецесії предмети побутового вжитку — світильники, вази, підставки для квітів, клямки тощо — набирають виразно скульптурних форм, насичених пластичністю, високим естетизмом, емоційним виразом, в яких здебільшого пряме призначення предметів або повністю завуальоване. Або мистецьки підпорядковане побутовому. Водночас часто виявлялося й протилежне тяжіння — скульптури до предметів прикладного мистецтва. У такому випадку скульптурний твір призначався для оздоби інтер'єру.

Неминучими були взаємовпливи і взаємоімітація мистецтва графіки, вітражу і монументально-декоративного живопису. Характерною особливістю останнього стає перетвореня живописної поверхні у площину стіни, чому сприяє відношення художників до площини як до елемента, який не підлягає роздрібненню і руйнуванню. Водночас у живописних творах і станкових і монументальних проступає тенденція до оперування локальними барвними пластичними площинами в поєднанні з пружним контуром, що наче волокна нервів пронизує живописне полотно, об'єднуючи кольорові деталі зображення в єдину композиційну цілість. Такий хід вносив у живописний твір елементи площинності, графічності і наближував мальовані твори до вітражних полотен.

Частими були явища і зворотного тяжіння — вітражів до монументального живопису, а в окремих випадках і до станкового (кабінетні вітражі). Найвиразніше ця тенденція проявилася у храмових вітражах, які ставали наче органічним продовженням настінних розписів, прозорою монументальною картиною, яка трансформувала реальне світло у безконечно змінну субстанцію, надаючи внутрішньому простору храму нової синтетичної якості, несподіваного світлобарвного, навіть органного за своєю силою звучання. Проникаюче світло підсилювало звучність кольорових сегментів, демонструючи витончене мистецтво перетворення сонячного світла у «надсвітло», у «світло краси». Уведення в композиційну структуру сюжетних вітражних полотен пейзажних мотивів і архітектурних елементів робили вітражі співзвучні з релігійними картинами (в окремих випадках навіть зі зразками, по-

черпнутими з мистецької спадщини Відродження). Наближувало кольорові засклення до творів малярства і використання прийомів розпису на склі, які поглиблювали враження об'ємності фігур, фалдистості драперій і одягів, природності ликів і робили ілюзію просторовості у абсолютно площинних зображеннях.

Внутрішня спорідненість храмових вітражних полотен з творами монументального живопису визначили цікаву перспективу вітражів як елемента декору в житлових кам'яницях. Багата палітра таких вітражів наближувала їх до творів станкового живопису. Найяскравішим прикладом міг би бути львівський вітраж, встановлений в одинадцятиметровому віконному отворі сходової клітки кам'яниці по нинішній вул. Герцена, 6. Хоча цей вітраж залишався твором монументального мистецтва, проте вирішував завдання, властиві для станкового живопису. Для створення кольорвого ладу засклення було використано біля сімдесяти відтінків різнобарвного скла. До того ж метод, за яким зібране вітражне полотно з великим пейзажним зображенням, дуже близький до природи імпресіоністичного живопису. І те, що він застосовується у монументальному творі робить вітраж своєрідним, новаторським щодо постановки і вирішення завдань створення кольоросвітлового середовища.

Властивість різних видів мистецтва зближуватися, взаємопроникати, переходити один в іншого переносить акцент дослідження від проблем синтезу до питань естетики і формотворення в сецесії, одним з яких було відродження пластичності мас в архітектурі, відродження, яке ріднило її з іншими просторовими мистецтвами свого часу. Архітектура періоду сецесії стала головним вогнищем формування проявів синтезу і формотворення. Цілісність і єдність предметно-просторового середовища досягалася не лише за допомогою загального для всіх речей, деталей і об'єктів принципу побудови форм зсередини назовні, об'єднаного спільністю пропорційного ладу, але й візуальною єдністю трактування форм, які парадоксально зіставлялися з відсутністю однорідності в обрисах самих форм.

Квінтесенцією сецесії була її внутрішня органічність. Тому кожна деталь, елемент, навіть орнамент екстер'єрів та інтер'єрів споруд будувалися на тій самій основі, що й об'ємно-просторова композиція загалом. Виробленим був єдиний принцип — всі елементи архітектурного середовища будувалися на основі єдиного принципу саморозвитку зсередини назовні. У запроектованих архітекторами і художниками інтер'єрах кожен предмет наче був народжений замкненою всередині вітальною силою, якій противився, взаємодіяв з нею і, відповідно, один з одним. Архітектор робив усе можливе для того, щоби зробити видимими, примусити відчути ці взаємодію і цілісність. Виникали ритмічні композиції, розраховані на тривале сприйняття в часі, які передбачали багато точок огляду в процесі переміщення в просторі. Їм притаманні неповторні, властиві лише сецесії риси — нерегулярність і неперервність. Якщо нерегулярність була загальною властивістю архітектури на межі XX ст., то нерівномірність ритму була запорукою її неповторності, неповторності ритмічної організації предмета, інтер'єру, споруди, завжди унікальної, індивідуалізованої, а відповідно і унікальності вигляду споруди чи предмета.

Дослідження естетики сецесії в українському мистецтві дають змогу зрозуміти своєрідність цілісності цього стилю, виявити спорідненість стилістики архітектури і прикладного мистецтва зі стилістикою образотворчого мистецтва і організацією всього предметно-просторового життєвого середовища.

1. *Власов В.Г.* Стили в искусстве / В.Г. Власов. — СПб. : Кольна, 1995. — С. 333.
2. *Горюнов В.С.* Архитектура епохи модерна (Концепции. Направления. Мастера) / В.С. Горюнов, М.П. Тубли — СПб., 1992.
3. *Луцький О.* Молода Муза / О. Луцький // Діло. — 1907. — № 249.
4. *Панькевич Й.* Про виставку / Й. Панькевич // Діло. — 1905. — № 72.
5. *Степовик Д.В.* Українське мистецтво першої половини XIX століття / Дмитро Степовик. — К. : Мистецтво, 1982.
6. *Чепелик В.* Український архітектурний модерн / В. Чепелик. — К., 2000.
7. *Biriulow J.* Secesja we Lwowie / J. Biriulow — Warszawa, 1996.
8. *Olszewski M.* Nowe poglądy w sztuce współczesnej / M. Olszewski // Słowo Polskie. — 1913. — № 108.
9. *Tenner J.* O twórczości aktorskiej / J. Tenner // Krytyka. — 1904. — № 8. — S. 142—144.
10. *Wallis M.* Secesja / M. Wallis. — Warszawa, 1967.

Rostyslava Hrymaluk

ON FORMATION OF AESTHETIC PLATORM FOR SECESSIONISM IN UKRAINIAN ART THROUGH THE LATE XIX AND EARLY XX cc.

Formation of secessionist aesthetic platform as a kind of world-view, as sui generis path to synthetic solution of universal cultural problems of time had won the style theorists' minds in the late XIX c. This task had become an indisputable prerogative and reflected the break in the very principles of form-creation, the shift accompanied by artistic re-orientation that found its true realization in the characteristic usage of artistic heritage, in the method itself applied for renovation of traditions. This is why - in accordance with logic of historic process the Art of Modern as initial phase of the up-to-date artistry with no attention to its predecessor had turned itself to the Middle Ages - native and foreign ones - as well as to traditions of national folk art.

The Modern had been filled with innate aspiration for synthetics of arts, for purification and renovation of decorative motifs, for organic balance of artistic forms, i.e. to phenomena, in their greater part quite consonant with tendencies that germinated in Ukrainian art of the late XIX c. This is Modern artistry, the only one, within which for the first time since Medievalism we meet syncretism as main structural form-creating sign - syncretism of constructive and artistic origins

Keywords: Secession, architecture, aesthetic platform, Ukrainian style.

Ростыслава Грималюк

ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПЛАТФОРМЫ СЕЦЕСИИ В УКРАИНСКОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX вв.

Формирование эстетической платформы сецессии как мировосприятие, как пути к синтетическому решению общекультурных проблем времени овладело умами теоретиков стиля в конце XIX века. Этот вопрос стал безусловной прерогативой и отображал перелом в самых принципах формообразования, перелом, сопровождавшийся художественной переориентацией, которая находила своё реальное проявление в характере использования художественного наследия, в самом методе обновления традиций. Поэтому в соответствии с логикой исторического процесса модерн как начальный этап искусства новейшего времени, минуя своего предшественника, обращается к средневековью — отечественному и зарубежному, а также к традициям национального народного искусства.

Модерн стремился к синтетичности искусств, к очищению и обновлению декоративных мотивов, к органичности художественных форм, что было в общем большинстве созвучным с тенденциями, которые наметились в украинском искусстве в конце XIX в. Именно в модерне впервые со времен средневековья мы сталкиваемся с синкретичностью как главным структурным формообразующим признаком — синкретичностью конструктивного и художественного начал.

Ключевые слова: сецессия, архитектура, эстетическая платформа, украинский стиль.

Лариса КУПЧИНСЬКА

МАЛОВІДОМІ ПОРТРЕТИ ФЕЛІЦІЯНА ЛОБЕСЬКОГО

Висвітлюється творчість Феліціяна Лобеського, художника західноукраїнських земель першої половини — середини XIX ст. Розглянуто рисунки, які він виконав на підставі живописних мистецьких пам'яток попередніх століть. Висвітлено індивідуальний внесок митця у вирішення актуальних проблем часу.

Ключові слова: Феліціян Лобеський, художник, рисунки, мистецькі пам'ятки, портрети.

Упродовж лютого-березня 1965 р. у приміщенні Львівської картинної галереї працювала виставка «Львівський портрет XVI—XVIII ст.». До її відкриття Володимир Овсійчук підготував науковий каталог [7]. Кожен твір має розлогий музейний опис. Поява каталогу сприяла подальшому ґрунтовному вивченню багатьох із цих творів.

У центрі уваги було і залишається питання авторства полотен з церкви Успіння Пресвятої Богородиці у Львові, портретів Костянтина Корнякта (батька) і Костянина Корнякта (сина). [5]. У каталозі в числі інших згадані портрети, які походили з колекції бібліотеки Фундації В. Баворовських (портрети Секежинської (автор невідомий, друга пол. XVII ст.), Францішка Салези Потоцького, що сміється (автор невідомий, 1740-ві рр.), чоловіка в червоному (автор невідомий, XVIII ст.) [7, с. 33, 46, 66], а також катедрального костелу у Львові (портрети Яна Замойського (автор невідомий, 1614 р.), львівського доктора Яна Бжезицького (автор невідомий, 1619 р.), каштеляна Мартина Сєраковського (автор невідомий, 1620 р.), архієпископа Яна Анджея Прухницького (автор невідомий, 1633 р.), Томаша Замойського (автор невідомий, 1638 р.), невідомого єпископа герба «Сас І» (автор невідомий, 1640 р.), невідомого духовного (автор невідомий, 1640-ві рр.), Янушки, прозваного тлумачем (автор невідомий, перша пол. XVII ст.), Миколи Кросновського (автор невідомий, 1653 р.), Павла Сераковського (автор невідомий, 1685 р.), Сераковської (автор невідомий, кінець XVII ст.), Стефана Гумецького (автор невідомий, близько 1736 р.) [7, с. 22—27, 29, 31, 33, 42]. Рідко згадувані у науковій літературі ці портрети тісно зв'язані з творчістю львівського художника Феліціяна Лобеського. Вони спричинилися до появи у його доробку низки рисунків, які з об'єктивних причин все ще залишаються поза науковим обігом і вимагають свого дослідження.

Інформацію про Ф. Лобеського можна почерпнути з довідкової літератури [16; 9]. Народився 1814 (1815) р. у м. Новий Вісьнич (Бохнянський пов. Малопольського воєв.). За твердженням деяких науковців, навчався у гімназії у Новому Сончі (повітове місто Малопольського воєв.), за твердженням інших — у Перемишлі (повітове місто Підкарпатського воєв.). До 1835 р. відвідував заняття у Краківській школі образотворчого мистецтва під керівництвом Войцеха Корнелія Статтлера. Був слухачем філософського відділу Львівського університету. Завдяки фінансовій підтримці, яку ор-

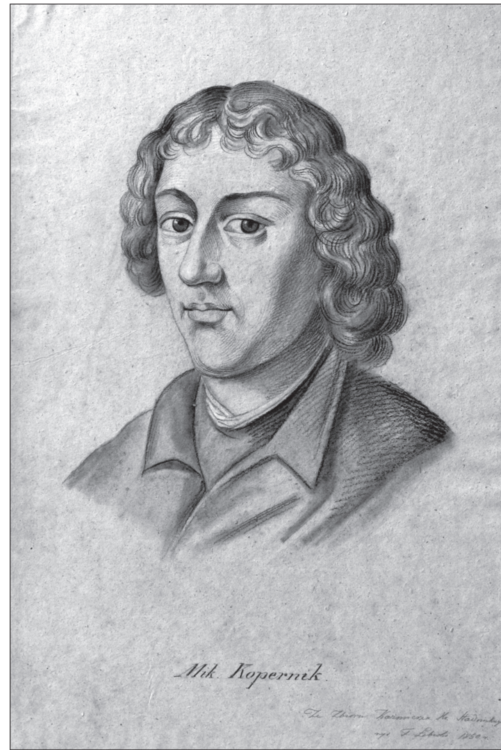
ганізував Вінцент Поль, 1844 р. виїхав до Відня на навчання в Академії образотворчих мистецтв. До Львова повернувся через складне матеріальне становище і важку легеневу хворобу.

Відомо, що у Львові він був уже 1848 р. [11, s. 41]. Проте інші джерела зазначають, що поселився він у місті лише 1850 року. У 1851 р. (чи 1852 р.) розпочав свою діяльність в Інституті ім. Оссолінських. Багато часу приділяв реставрації картин у Музеї ім. Любомирських. Від середини 1853 р. упродовж року редагував часопис «Dziennik literacki» (Львів). Але скромний заробіток змусив його погодитися на посаду управляючого в домі князя Калікста Понінського.

Матеріальна скрута Ф. Лобеського, яка супроводжувала його упродовж усього життя і яку дуже детально описав Валеріан Лозинський [16], великою мірою вплинула на його творчість. До того ж слабке здоров'я художника не давало змоги йому малювати, і тому сьогодні фіксуємо досить скромну його мистецьку спадщину. Відомо, що Ф. Лобеський лише один раз експонував свої твори: навчаючись у Кракові, був учасником виставки творів учнів мистецької школи.

Проблематика творів Ф. Лобеського, їх історико-культурне значення принесли славу художнику вже після його смерті 1859 року. Його твори були частиною експозиції різних тематичних виставок кінця XVIII—XX ст.: Виставка польського мистецтва 1764—1886 рр. (Львів, 1894) [10, s. 202], Виставка давніх львівських майстрів (Львів, 1925) [28, s. 16], Виставка пам'яті Ігнація Красіцького (Львів, 1835) [26, s. 39], виставка «Побутовий портрет у Львові в першій половині XIX століття» (Львів, 1988) [8, с. 12]. Науковий опис творів, поданий у каталогах, розкриває походження тих чи інших творів. До Другої світової війни вони були частиною збірок Ґвальберта Павликовського і Музею ім. Любомирських у Львові. А сьогодні через різні історичні обставини зберігаються у фондах Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника (далі — ЛННБ України імені В. Стефаника), Львівській національній галереї мистецтв, Національному закладі ім. Оссолінських у Вроцлаві, декілька — у Кракові.

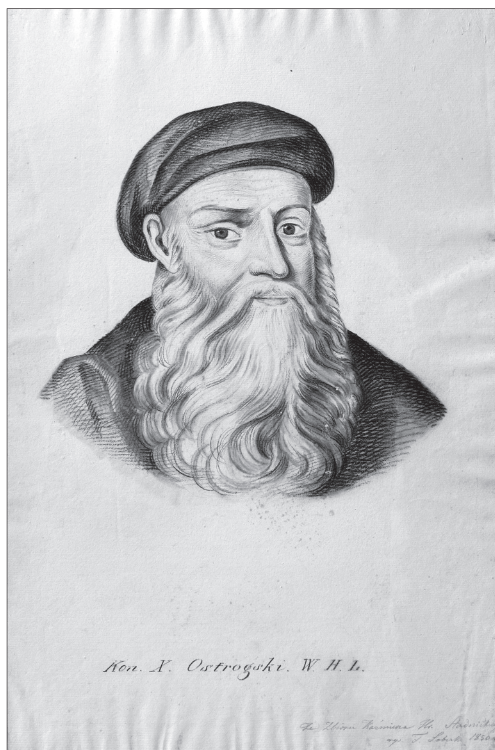
Утримувачем найбільшої частини творів Ф. Лобеського є ЛННБ України імені В. Стефаника. Це



Лобеський Ф. Вчений, астроном Микола Коперник. (Тонований папір, вугілля, білило; 1850 р.)

переважно рисунки. Усі вони походять з колекції Ґ. Павликовського. Про них є коротка інформація у науковій літературі: «У збірці Павликовських знаходилося близько 40 рисунків пастеллю, із зображенням історичних постатей, виконаних Ф. Лобеським у 1850—1852 рр.» [9, s. 172]. Таку думку науковці висловили на підставі інвентарів колекції, в яких, окрім назви твору, зазначено автора. Вони засвідчують наявність у ній 37 рисунків Ф. Лобеського: «Королева Польщі Ядвіга Анджуйська (1371 (1374)—1399)», «Єпископ Войцех Ігнацій Бардзінський (1648—1723)», «Канонік Юзеф Барщевський», «Львівський ратман Павло Єжи Боїм (1581—1641)?», «Вчений, філософ Войцех Брудзевський (1445—1497)», «Каштелян, вчений Ян Гербурт (1524—1576)?», «Єпископ Станіслав Юзеф Гозюш (1674—1738)», «Єпископ Єжи Ґедзинський (1663—1690)», «Канонік Адам Ґрабянка», «Єпископ Ян Ґрот (пом. 1347 р.)», «Єпископ Микола Дембовський (1680—1757)», «Вчений Валеріан Вікторин Дідушицький (1754—1832)», «Маріанна Дроздовська»[1], «Єпископ Станіслав

[1] У фондах Львівської національної галереї мистецтв зберігається живописний «Портрет Маріанни Сераковської» (1747 р.), з якого Ф. Лобеський виконав копію.



Лобеський Ф. Князь, великий гетьман литовський Костянтин Острозький. (Тонований папір, вугілля; 1850 р.)

Раймонд Єзерський (1698—1782)», «Художник Францішек Жиґлінський (1816—1849)», «Єпископ Лукаш Калинський (1565—1633)», «Св. Ян Канти (1390—1473)», «Єпископ, ректор Львівського університету Каетан Ігнацій Кіцький (1740—1812)», «Великий коронний гетьман Станіслав Конєцпольський (1592—1646)», «Вчений, астроном Микола Коперник (1473—1543)», «Архієпископ Ігнацій Красицький (1735—1801)», «Архієпископ Костянтин Самуель Ліпський (1622—1698)», «Ігнацій Лось (пом. 1850)», «Єпископ Казимир Лубенський (1642—1719)», «Архієпископ Матвій Лубенський (1572—1652)», «Єпископ Станіслав Лубенський (1573—1640)», «Титулярний архієпископ Єжи Ієронім Марія Войцех Ляскарис (1706—1795)», «Професор Краківського університету Ян Львовчик (Леополіта) (1482—1536)», «Вчений, професор Краківського університету Матвій Меховіта (1457—1523)», «Петрус Мілевський», «Князь, великий гетьман литовський Костянтин Острозький (1460—1530)», «Каштелян Павло Ян Сераковський (пом. 1711 р.)», «Каштелян Ян Сераковський (пом. до 1684 р)», «Композитор, музичний критик Юзеф Сікорський (1813—1890)» (?), «Адам Дембно-Тимкович Чайковський (пом. 1620 р.)», «Канонік Ян Томаш Юзефович (1662—1728)», «Великий коронний гетьман Станіслав Ян Яблоновський (1634—1702)».

Досліджуючи мистецькі фонди ЛННБ України імені В. Стефаника, ми виявили низку інших творів Ф. Лобеського, часто лише аналізуючи індивідуальну манеру художника. Разом із згаданими їх є 63, не включаючи дереворитів і літографій, виконаних на підставі творів Ф. Лобеського. Це портрети, намальовані на білому або бежевому цупкому папері в основному вугіллям і білилами. На лицевій стороні кожен із них має напис, який здебільшого складається із двох частин: перша — під зображенням, де обов'язково вказано ім'я портретованого, а також, хоч і не завжди, коротку інформацію про нього; характер тексту і мова його написання часто свідчать про те, що художник перемальовував його з більш давнього зразка; друга — примітка графітним олівцем або чорнилом у правому нижньому куті аркуша, в якій подано місцезнаходження або автора твору, на підставі якого виконано рисунок, а також зазначено прізвище Ф. Лобеського і дата появи рисунка: 1850 р. або 1851 рік. З огляду на це можемо стверджувати, що переважна більшість творів Ф. Лобеського є копіями.

З мистецької спадщини Ф. Лобеського з фондів ЛННБ України імені В. Стефаника ми виділили дві групи рисунків. Визначальним критерієм для цього є їх джерельна база.

Перша (більша) група налічує 26 одиниць, зокрема зображення св. Яна Канти (1390—1473), портрети королеви Ядвіги Анджуйської (1373 (1374) —1399), архієпископа Матвія Лубенського (1572—1652), єпископів Яна Ґрота (пом. 1347 р.), Станіслава Лубенського (1573—1640), Павла Пясецького (1579—1649), Казимира Лубенського (1642—1719), Анджея Хризостома Залуського (1650—1711) та Ігнація Красицького (1735—1801). Доволі велику частину в цій групі займають портрети суспільно-політичних діячів, зокрема Костянтин Острозький (1460—1530), Ян Гербурт (1524—1576)?, Ян Замойський (1541—1605), Микола Зебжидовський (1553—1630), Станіслав Конєцпольський (1592—1646), Павло Ян Сапіга (1609—1665), Ярема-Михайло Вишневецький (1612—1651), Януш Радзивілл (1612—1655), Станіслав Ян Яблоновський (634—

1702). Їх доповнюють портрети вчених: Войцеха Брудзевського (1445—1497), Матвія Меховіти (1457—1523), Миколи Коперника (1473—1543), Яна Львовчика (Леополіта) (1482—1536), Станіслава Соколовського (1537—1593), Себастьяна Петриці (1554—1626), Шимона Старовольського (1588—1656), Стефана Чернецького (1599—1665). Усі вони були намальовані у 1850 р. на підставі збірки графа Казимира Стадницького, юриста, історика, публіциста. Це переконливо доводять написи у правому нижньому куті кожного рисунка: «Ze Zbioru Kazimierza Hr. Stadnickiego» або «Ze Zbioru Kazimierza Hr. Stadnickiego».

За словами дослідників, збірка К. Стадницького була багатою на родинні пам'ятки і різні мистецькі твори, доповнені польсько-французькою бібліотекою різного змісту [12, s. 428]. Докладнішу інформацію про неї ми черпаємо з опосередкованих джерел. Відомо, що у 1854 р. Інститут ім. Оссолінських закупив у К. Стадницького «Портрет мужчини з гвоздикою» 1674 р. [4, ark. 17, № 326], знаний у літературі під назвою «Невідомий з гвоздикою у руці» [17, s. 74]. Упродовж багатьох десятиліть його розглядали як автопортрет венеціанського художника кінця XVI — першої половини XVII ст. Томмаза Долабелла [17, s. 74]. 27 березня 1862 р. через фінансову скруту К. Стадницький продав Віктору Баворовському 53 історичні портрети за 1400 золотих ринських [3]. Ставши окрасою двох великих залів Палацу Баворовських (тепер приміщення Інституту дослідження бібліотечних мистецьких ресурсів ЛННБ України імені В. Стефаника): Баворовського (головного) [2, ark. 1—8] і Стадницького (портретів) [2, ark. 9—14], вони відразу привернули увагу дослідників мистецтва, зокрема Зиґмунда Батовського, який у 1897—1915 рр. одночасно працював у бібліотеках Львівського університету і Фундації В. Баворовського у Львові. Серед інших він висловив думку, що портрети зі збірки К. Стадницького не мають високої мистецької вартості [1, ark. 2]. Її він обґрунтовував тим, що твори у переважній більшості є копіями давніх зразків. Це підтверджують сім портретів родини польського короля Яна III Собеського, які намалював один художник між 1700—1720 роками. На це вказують й інші портрети відомих громадських діячів, 40 з яких об'єднані образнохудожнім і композиційним вирішенням. Усі вони

Лобеський Ф. Єпископ і ректор Львівського університету Каетан Ігнацій Кіцький. (Тонований папір, вугілля; 1851 р.)

мають натуральну величину і вписані в овал (у межах 40 х 32 см). Виконуючи їх, художник спирався на мистецькі твори попередніх століть, переважно гравюри XVII—XVIII століть. Прикладом може бути «Портрет короля Польщі Владислава IV Вази (1595—1648)». Його основу творить мідьорит «Король Польщі Владислав IV Ваза», який 1624 р. виконав фламандський гравер Пауль Понтіус на основі відомого живописного портрета Пітера Пауля Рубенса, датованого 1624 роком. При написанні «Портрета Яна Кароля Ходкевича (1560—1621)» художник використав мідьорит «Ян Кароль Ходкевич» (1648?) іншого фламандського гравера першої половини XVII ст. Вільгельма Гондіуса. «Портрет Павла Яна Сапіги (1609—1665)» був намальований з урахуванням естампа «Павло Ян Сапіга» (до 1701 р.) французького майстра другої половини XVII ст. П'єра Ляндрі. Дослідники цієї групи портретів схиляються до думки, що родина Стадницьких замовила їх у придворного художника польського короля Станіслава II Августа Понятовського, італійця за походженням Марчелло Бачareллі [1, ark. 143], відомого автора історичних портретів для видання «Recueil d'Estampes d'après les plus célèbres Tableaux de la Galerie Royal de Dresden» (Дрезден,

Лобеський Ф. Маріанна Сераковська-Дроздовська. (Тонований папір, вугілля, білило; [1851 р.])

1753—1757). Цьому твердженню суперечать декілька фактів, зокрема, «Портрет короля Польщі Станіслава II Августа Понятовського (1732—1798)» створений на основі мідьориту «Станіслав Август Понятовський» (1778) венеціанського художника другої половини XVIII ст. Бартоломія де Фолліна. Відомо, що гравер відштовхувався від живописного полотна М. Бачареллі, який неодноразово малював короля. Не менш показовим у цьому плані є інший момент. Один із згаданих 40 портретів — «Портрет Миколи Зебжидовського (1553—1630)» — намалював львівський художник Юзеф Райхан [1, ark. 134], який, як відомо, приїхав до Львова з Варшави, де, вірогідно, навчався у М. Бачареллі. Авторство митця підтверджує його підпис на тильному боці полотна. Цей факт дає змогу зробити припущення, що автором усіх інших робіт міг бути Ю. Райхан, а не М. Бачареллі. Цю думку може підтвердити творчий шлях митця, зокрема виконання на початку XIX ст. портретів чотирьох дітей Антонія Стадницького, батька Казимира [27, s. 304]. Інші портрети, які походили зі збірки К. Стадницького, також були копіями, за винятком хіба що «Портрета князя Станіслава Яблоновського», діда К. Стадницького. Його намалював невідомий німецький художник XVIII століття.

Зацікавлення Ф. Лобеського збіркою К. Стадницького могло мати різні причини. Одна з них — давня дружба митця з Ґ. Павликовським. Відомо, що той неодноразово фінансово підтримував багатьох художників, доручаючи їм виконання тих чи інших мистецьких творів. Він також був протектором Ф. Лобеського, який намалював декілька ікон для костелу в с. Медика (Перемишльський пов. Підкарпатського воєв.). Але найчастіше Ґ. Павликовський звертався до художників із проханням виконати копії мистецьких пам'яток, які зберігалися у різних куточках краю. У цьому напрямі багато працював художник першої половини XIX ст. Каетан-Вавринець Келісінський. Саме його рисунки й акварелі помітно доповнили збірку колекціонера. Ґ. Павликовський також міг просити Ф. Лобеського виконати копії окремих творів, які знаходилися у домі К. Стадницького. Підтвердженням цієї версії є те, що більшість із них є єдиним у збірці портретним зображенням того чи іншого діяча: Я. Ґрота, К. Лубенського, Я. Львовчика, М. Меховіти, Ш. Старовольського та ін.

Інша версія звернення Ф. Лобеського до збірки К. Стадницького вибудовується на записах у каталозі картин бібліотеки Фундації В. Баворовського. У примітках до портретів зазначено, що в середині XIX ст. той чи інший твір відчищали, відновлювали, домальовували тощо. У нижній частині кожного твору (за винятком портрета князя Станіслава Яблоновського) дописували білою фарбою ім'я портретованого. Реставрацію міг, найвірогідніше, виконувати Ф. Лобеський, який тільки приїхав до Львова і не мав роботи. Саме тоді, у 1850 р., він зробив копії на підставі багатьох живописних полотен. А вже 1851 р. художник долучився до реставрації мистецьких пам'яток Музею ім. Любомирських. На цю посаду митця з великим досвідом міг рекомендувати К. Стадницький, який з квітня 1851 р. працював урядовим контролером Інституту ім. Оссолінських, а потім керував комісією з підготовки списків книгозбірні й музикалій інституції [13, s. 403].

Копії творів, які виконав Ф. Лобеський на підставі збірки К. Стадницького, з одного боку, засвідчують тісний зв'язок художника з провідними діячами, виповнюють його творчу біографію, а з іншої — увиразнюють вивчення ним мистецьких пам'яток у контексті програми дослідницьких захо-

дів, які відбувалися на західноукраїнських землях у першій половині — в середині XIX століття. Яскравим прикладом цього є рисунок «Вчений, астроном Микола Коперник (1473—1543)». Відомо, що живописний твір, який лежить в його основі, був виконаний на підставі мідьориту 1597 р. фламандського картографа і гравера другої половини XVI ст. Теодора де Бри. Це спонукало нас звернутися до статті Ф. Лобеського «Mikołaja Kopernika portrety i wizerunki» [18]. Причиною її появи є створення данським скульптором кінця XVIII — першої половини XIX ст. Бертелем Торвальдсеном пам'ятника М. Копернику (1830) для Варшави, у якому ідеалізовано образ науковця. Відповідаючи вимогам часу, її автор поставив перед собою завдання знайти найбільш автентичні портретні зображення вченого. Він не оминув увагою один із найдавніших портретів М. Коперника, яким є дереворит у книжці німецького вченого-правознавця XVI ст. Миколи фон Реуснера «Icones sive Imagines Virorum Literis Illustrium» (Страсбург, 1587). Ф. Лобеський проаналізував також праці своїх сучасників: Данієля Ходовецького, Антонія Олещинського та ін. Критерієм оцінки портретів М. Коперника незалежно від часу їх створення була джерельна база, яку використовував той чи інший художник. На підставі проведеного дослідження Ф. Лобеський зазначив, що найбільш правдоподібним є портрет, який виконав Т. де Бри [18, 2 grud. — (№ 48), s. 378—379]. Поставши після смерті М. Коперника, він повністю відповідає портретним описам вченого у науковій літературі, що дало змогу зробити припущення про використання гравером у своїй роботі прижиттєвого олійного портрета вченого. На думку Ф. Лобеського, мідьорит Т. де Бри може бути кращим зразком для наслідування. З цього огляду важливо зазначити, що він також констатував дуже малу кількість мідьоритів у мистецьких збірках західноукраїнських земель першої половини XIX століття.

Рисунок-копія «Вчений, астроном Микола Коперник (1473—1543)» не був випадковим у творчості Ф. Лобеського. Його появу забезпечило критичне вивчення збірки в цілому і живописного портрета зокрема із залученням найрізноманітніших образотворчих зразків, а також рукописних, архівних і літературних джерел. Відійшовши від аналізу, сконцентрованого на окремих пам'ятках, художник

Лобеський Ф. Каштелян Павло Ян Сераковський (Тонований папір, вугілля; 1850 р.)

стояв на позиції узагальненого і порівняльного дослідження різних пам'яток, апелював до формування ґрунту для появи мистецьких цінностей, які б навічно увійшли в духовну скарбницю краю і світу. Він долучився до окреслення нових шляхів розвитку образотворчої культури західноукраїнських земель наступного періоду, а саме історизму.

Вивчаючи твори Ф. Лобеського з фондів ЛННБ України імені В. Стефаника, ми виділили ще одну групу творів художника. Її формують копії пам'яток, які зберігалися у латинському катедральному соборі у Львові. 16 творів містять у написі під зображенням інформацію: «Ze Skarbca Archikatedry Lwowskiej», «Z obrazu Kapituły Lwowskiej» тощо. Вони виконані у 1850—1851 роках. До них належать зображення духовних осіб: єпископа Войцеха Ігнатія Бардзінського (1648—1723), каноніка Юзефа Барщевського, єпископа Миколи Дембовського (1680—1757), єпископа Станіслава Юзефа Гозюша (1674—1738), єпископа Єжи Ґедзинського (1663—1690), каноніка Адама Ґрабянки, єпископа і ректора Львівського університету Каетана Ігнація Кіцького (1740—1812), титулярного архієпископа Єжи Ієроніма Марії Войцеха Ляскариса (1706—1795), Петруса Мілевського, а також де-

кількох світських осіб: львівського ратмана Павла Єжи Боїма (1581—1641), Маріанни Дроздовської, великого коронного канцлера Томаша Замойського (1594—1638), каштеляна Павла Яна Сераковського (пом. 1711 р.), каштеляна Яна Сераковського (пом. до 1684 р.), каноніка Кароля Чолганського, а також невстановленої особи. Доповненням цього ряду є виконані тоді ж портрети каноніка Мартина Велінського (пом. 1739 р.), архієпископа Миколи Вижицького (пом. 1757 р.), єпископа Станіслава Раймонда Єзерського (1698—1782), єпископа Лукаша Калинського (1565—1633), архієпископа Костянтина Самуеля Ліпського (1622—1698), архідиякона Адама Пясковського, каштеляна Мартина Сераковського, єпископа Яна Скарбека (1661—1733), Адама Дембно-Тимковича Чайковського (пом. 1620 р.), єпископа Феліціяна Шаньовського (1668—1732), архієпископа Станіслава Шембека (1650—1721), а також каноніка Яна Томаша Юзефовича (1662—1728), — ідентифіковані шляхом вивчення наукової літератури.

Причину появи названих портретів розкриває науковий доробок Ф. Лобеського, передусім відома його стаття «Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa». У вступі автор уточнив мету її написання. Він зазначив, що у середині XIX ст. на західноукраїнських землях вже є чимало описів архітектури багатьох храмів, монастирів, а також бібліотек, які функціонують при них тощо. Але немає опису ікон й інших живописних і графічних творів, які там зберігаються [22]. У результаті своїм завданням Ф. Лобеський вважав дати опис ікон та інших станкових творів, які знаходяться у вівтарях, захристіях, на коридорах монастирів; відтворити при наявності підписи, зафіксувати дату їх появи або іншу історичну ознаку. Вирішуючи його, автор виробив чітку систему викладу матеріалу. Мистецькі твори він описував відповідно до їх розташування у храмі: вівтарна частина, центральна частина храму, хори, захристіє, коридори монастирів тощо. Притому слід зазначити, що спочатку він писав про ікони, а лиш потім про портрети фундаторів, ктиторів тощо. Стаття Ф. Лобеського є одним із перших письмових свідчень зацікавленості художників першої половини — середини XIX ст. загальнонаціональною багатоаспектною програмою дослідження духовної і матеріальної спадщини народу, яка передбачала облік і всебічне вивчення тих чи інших пам'яток.

Частина статті, присвячена латинському катедральному собору у Львові [21], є підставовою у вивченні творчої концепції Ф. Лобеського. У ній окреме місце відведено портретам, які там зберігалися. Автор поділив їх на чотири групи: портрети королів; портрети львівських архієпископів; портрети єпископів, вікарних єпископів, каноніків та інших духовних осіб; портрети світських людей [21, 11 grud. (№ 52), s. 208; 18 grud. (№ 53), s. 210—211]. Називаючи той чи інший твір, Ф. Лобеський відтворив написи під зображеннями, завдяки яким нам значною мірою вдалося визначити місце знаходження оригіналу у 1850-ті роки. До окремих портретів подав описи облич портретованих, їх характерні риси, жести, одяг, а також атрибути. Незважаючи на те, що дослідники портретів XVI—XVIII ст. вказують на неточності, які Ф. Лобеський допустив у багатьох із них [17, s. 10], сьогодні їх порівняння із рисунками дає підставу стверджувати, що у більшості випадків художник вивчав мистецьку пам'ятку повністю, як окремий об'єкт своєї епохи, зразок певного стилю, школи, творчості того чи іншого художника. Копіюючи її, художник обов'язково зберігав особливості оригіналу, намагався відтворити техніку, індивідуальну манеру автора. Не опускав жодних деталей в образно-художньому рішенні. Водночас опис твору, поданий у статті, дав можливість виявити в окремих випадках розбіжності з оригіналом. Концентруючи увагу на обличчі, він, наприклад, уникав відображення окремих деталей композиції, передусім другого плану. Останнє свідчить про те, що художник намагався вивчати деякі мистецькі пам'ятки для розкриття галузевої проблеми. Особливу увагу він зосередив на історичному портреті. Ряд напрямів, які задекларував Ф. Лобеський під час вивчення пам'яток латинського катедрального собору у Львові, відображають певне продовження мистецьких традицій, що панували на західноукраїнських землях у першій половині XIX століття. Не оминув його уваги ідейний досвід провідних громадських діячів і митців, які в обов'язковому порядку копіювали ті чи інші пам'ятки. Тут потрібно згадати Зоріяна Доленгу-Ходаковського (Адам Чарноцький), членів «Руської трійці»: Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича і Якова Головацького, відомих

художників Юрія (Єжи) Ґлоґовського і Каетана-Вавринця Келісінського.

Розвідка Ф. Лобеського «Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa» інформує також про те, що портретів у катедральному храмі було значно більше, ніж нам вдалося виявити копій, а саме 51. Це додатково підтверджує і перелік портретів, вміщений у виданні «Lwowianin» [25]. У ньому подано 55 творів. На окрему увагу заслуговує ґрунтовна праця Мавриція Дідушицького «Kościoł katedralny lwowski obrządku łacińskiego pod wezwaniem Wniebowzięcia Najśw. Panny» (Львів, 1872). У ній згадано 61 портрет [14, s. 90—92], два з яких дослідник, на жаль, не ідентифікував. Вони охарактеризовані як такі, що намальовані в 1640 р. і 1679 році. Невелика кількість копій, які виконав Ф. Лобеський, частково пояснює те, що вже в 1837 р. деякі портрети були у дуже поганому стані. Про неналежне збереження багатьох з них писав і Ф. Лобеський. Він зазначив, що у соборі знаходиться ще декілька портретів, а, точніше, їх фрагментів, як духовних, так і світських осіб. Деякі з них не мають написів, на інших вони не прочитуються, бо твори дуже знищені [21, 18 grud. (№ 53), s. 211]. Але, правдоподібно, що для появи лише 22 копій була ще одна причина. На думку художника, збірка була цінною і з історичної, і з мистецької точки зору [21, 11 grud. (№ 52), s. 207]. Усі портрети, окрім деяких, прижиттєві, і їх малювали кращі майстри краю. Серед них Ф. Лобеський згадував ім’я польського художника першої половини XVIII ст. Луки Орловського. У творчій спадщині Ф. Лобеського зберігаються копії двох портретів (Адама Дембно-Тимковича Чайковського і Маріанни Дроздовської), які виконав його попередник. Усе вказує на те, що художник апелював у своїй творчості до найвагоміших у різних аспектах пам’яток. Працюючи у цьому напрямі, він кожному артефакту давав об’єктивну оцінку з огляду на його історико-культурне значення.

Створення Ф. Лобеським візуального ряду науково опрацьованої мистецької спадщини краю співзвучне зі словами Маркіяна Шашкевича: «Старина є то величний образ, є то дзеркало як вода, чисте, в котрім незмущенне являєся лице століть. Там тобі внуче глянути, а вздриш, як твої діди жили, що діяли, що їх веселило, радувало, а що печалило, яке сонце межи ними сіяло, як думали, яким духом обнімали природу, окресності, світ цілий, з ким ся стирали і як се на них ділало, який їх світ внутренній, а який зверхній, що їх наділяло до сильного діяння, а що їм сили віднимало, який їх язик, яка бесіда, яка їх душа, яке серце — словом, якими хотіли перед тобою явитися і що по тобі ждати» [6, с. 163]. Виконання копій живописних портретів, які зберігалися у латинському катедральному соборі у Львові, конкретизувало напрям подальшої праці Ф. Лобеського. У наступні роки художник планував виконати копії інших портретів, підготувати галерею образів історичних осіб з різних храмів Львова та інших міст. Про це дізнаємося з некролога, поміщеного у львівському виданні: він планував описати твори з храмів інших містечок поблизу Львова: у Дрогобичі (райцентр Львів. обл.), Самборі (райцентр Львів. обл.), Фельштині (тепер Скелівка, село Старосамбірського р-ну Львів. обл.), Новому Місті (Старосамбірський р-н Львів. обл.), а також у Перемишлі (повітове місто Підкарпатського воєв.) [15]. Але, очевидно, через погане здоров’я не зміг цього зробити. Наприкінці життя він по півроку лежав у ліжку. Щовесни їхав на Самбірщину, природа якої додавала йому життєвих сил. Незадовго до смерті були опубліковані його праці «Monaster OO. Bazylianów nad Dobromilem w obwodzie Sanockim» [19] і «Monaster OO. Bazylianów w Ławrowie w obwodzie Samborskim» [20], а після смерті, за сприяння друзів, — «Starożytny kościół w Fulsztynie w obwodzie Samborskim» [23].

Отже, вивчення рисунків Феліціяна Лобеського з фондів ЛННБ України імені В. Стефаника свідчить, що художник здійснив велику роботу для увічнення мистецької спадщини минулих сторіч. Детермінована тісними взаєминами митця з відомими діячами західноукраїнських земель, серед яких Ґ. Павликовський, К. Стадницький та ін., вона відображає його причетність до загальнонаціональної багатоаспектної програми дослідження духовної і матеріальної спадщини народу. Водночас численні копії живописних творів, які виконав Феліціян Лобеський, ілюструють індивідуальний підхід художника до вирішення актуальних проблем першої половини — середини XIX століття. Вони увиразнюють його критичний підхід до аналізу мистецьких пам’яток, апелювання до узагальненого і порівняльного їх дослідження, основу якого творять найрізно-

манітніші образотворчі зразки у поєднанні з вивченням рукописних і літературних джерел, засвідчують тяжіння митця до створення історично достовірної іконографічної бази мистецтва нового часу.

Феліціян Лобеський належить до тих художників, хто разом із багатьма провідними діячами західноукраїнських земель працював у напрямі визначення нових шляхів розвитку образотворчого мистецтва, створення місцевої мистецької школи з яскравими самобутніми рисами.

1. ЛННБ України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Zygmund Batowski. Katalog obrazów Biblioteki fund. Wiktora hr. Baworowskiego we Lwowie. 1906. — 284 ark.
2. ЛННБ України ім. В. Стефаника. Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Inwentarz zabytków muzealnych Biblioteki fund. Wiktora hr. Baworowskiego we Lwowie. — 160 ark.
3. ЛННБ України ім. В. Стефаника. Відділ рукописів. — Ф. 204. — Оп. 1. — Спр. 1. — Арк. 71—72 зв. Kazimierz Hrabia Stadnicki. Spis portretów oleyną farbą malowanych, Kazimierza Hrab. Stadnickiego własnością będących, które pod wiadomemi warunkami z dniem 27go Marca r. 1862 przechodzą na własność Wiktora Hrabiego Baworowskiego.
4. Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu. Dział Rękopisów. Inwentarz obrazów. Muzeum Im. Ks. Lubomirskich we Lwowie. — 1906—1929. — № 1—1308. — Sygn. 17093. — 68 ark.
5. *Демків Р.* Портрети родини Корняктів : до проблеми дослідження / Роман Демків // Народознавчі зошити. — Львів, 2009. — Зош. 3/4. — С. 396—400 : іл.
6. *Купчинський О.А.* Археографія та основні напрями дослідження і використання писемних джерел / О.А. Купчинський, В. І. Горинь, Ф. І. Стеблій // «Руська Трійця» в історії суспільно-політичного руху і культури України. — К. : Наукова думка, 1987. — С. 160—177.
7. Львівський портрет XVI—XVIII ст. : каталог виставки лютий-березень 1965 р. / автор вступної статті та упоряд. В.А. Овсійчук. — К. : Мистецтво, 1967. — 69 с. : іл.
8. Побутовий портрет у Львові в першій половині XIX століття : каталог виставки із збірок Львівської картинної галереї, Львівського історичного музею, Львівського музею українського мистецтва / упоряд. Світлана Андріївна Стець. — Львів : Облполіграфвидав, 1988. — 36 с. : іл.
9. *Białynicka-Birula F.* Łobeski Felician Antoni / F. Białynicka-Birula // Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy. — Warszawa : Wyd-wo KRĄG, 1993. — T. V: Le-M. — S. 172—173.
10. *Bołoz Antoniewicz J.* Katalog wystawy sztuki polskiej od roku 1764—1886 z 75 illustracyami / wydał Dr. Jan Bołoz Antoniewicz. — Lwów : nakładem dyrekcyi powszechnej wystawy krajowej, 1894. — XXIV s. — 384 s. : il.
11. *Charewiczowa Ł.* Historiografia i miłośnictwo Lwowa. Z 52 ilustracjami / Ł. Charewiczowa. — Lwów, 1938. — 290 s. : il.
12. *Chwalewik E.* Zbiory polskie. Archiwa, bibljoteki, gabinety, galerje, muzea i inne zbiory pamiątek przeszłości w ojczyźnie i na obczyznie w porządku alfabetycznym według miejscowości ułożone : w 2 t. / Edward Chwalewik. — Warszawa ; Kraków : Wyd-wo J. Mortkowicza, 1926. — T. I: A-M. — 490 s.
13. *Dziadzio A.* Stadnicki Kazimierz Piotr Hieronim / Andrzej Dziadzio // Polski Słownik Biograficzny. — Warszawa ; Kraków, 2002. — T. XLI/3. — Z. 170: Stachoń Roman — Stahr Jan. — S. 403—405.
14. *Dzieduszyck M.* Kościoł katedralny lwowski obrządku łacińskiego pod wezwaniem Wniebowzięcia Najśw. Panny / przez Maurycego hr. Dzieduszyckiego. — Lwów : z drukarni Karola Budweisera, 1872. — 96 s. : il.
15. Felicjan Łobeski : nekrolog // Dziennik literacki (Lwów). — 1859. — 24 czerw. — № 50. — S. 603.
16. Felicyan Łobeski // Łoziński W. Pisma pomniejsze (Z życiorysem autora) Walerego Łozińskiego. — Lwów : nakładem Karola Wilda, 1865. — S. 113—149.
17. *Gębarowicz M.* Portret XVI—XVIII wieku we Lwowie / Mieczysław Gębarowicz. — Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Wyd-wo PAN, 1969. — 142 s. : 85 il.
18. *Łobeski F.* Mikołaja Kopernika portrety i wizerunki / przez Felicyana Łobeskiego // Rozmaitości: pismo dodatkowe do Gazety Lwowskiej (Lwów). — 1857. — 22 lip. — № 29. — S. 225—227 ; 29 lip. — № 30. — S. 233—236 ; 5 sierp. — № 31. — S. 241—245 ; 12 sierp. — № 32. — S. 249—252 ; 19 sierp. — № 33. — S. 257—259 ; 26 sierp. — № 34. — S. 265—268 ; 16 wrześ. — № 37. — S. 289—292 ; 23 wrześ. — № 38. — S. 297—300 ; 18 list. — № 46. — S. 361—364 ; 25 list. — № 47. — S. 369—371 ; 2 grud. — № 48. — S. 377—380 ; 9 grud. — № 49. — S. 385—388 ; 16 grud. — № 50. — S. 393—396 ; 23 grud. — № 51. — S. 401—404 ; 30 grud. — № 52. — S. 409—412.
19. *Łobeski F.* Monaster OO. Bazylianów nad Dobromilem w obwodzie Sanockim / przez Felicyana Łobeskiego // Rozmaitości: pismo dodatkowe do Gazety Lwowskiej (Lwów). — 1858. — 17 list. — № 46. — S. 361—363 ; 24 list. — № 47. — S. 369—371.
20. *Łobeski F.* Monaster OO. Bazylianów w Ławrowie w obwodzie Samborskim / przez Felicyana Łobeskiego // Rozmaitości: pismo dodatkowe do Gazety Lwowskiej (Lwów). — 1859. — 5 stycz. — № 1. — S. 1—4.
21. *Łobeski F.* Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa. Kościół archikatedralny / przez Felicyana Łobeskiego // Dodatek Tygodniowy przy Gazecie Lwowskiej (Lwów). — 1852. — 20 list. — № 49. —

S. 195—196 ; 27 list. — № 50. — S. 199—200 ; 4 grud. — № 51. — S. 203 ; 11 grud. — № 52. — S. 207—208 ; 18 grud. — № 53. — S. 210—211.
22. *Łobeski F.* Opisy obrazów znajdujących się w kościołach miasta Lwowa. Wstęp / przez Felicyana Łobeskiego // Dodatek Tygodniowy przy Gazecie Lwowskiej (Lwów). — 1852. — 19 czerw. — № 27. — S. 106—107.
23. *Łobeski F.* Starożytny kościół w Fulsztynie w obwodzie Samborskim. Z pism pośmiertnych Felicyana Łobeskiego / F. Łobeski // Dodatek Tygodniowy do Gazety Lwowskiej (Lwów). — 1868. — 8 sierp. — № 32. — S. 167 ; 15 sierp. — № 33. — S. 173.
24. *Łobeski Felician*. Biographisches Lexcon des Kaiserthums Oesterreich : in 60 b. / Łobeski Felician ; Dr. Constant von Wurzbach. — Wien : Druk und Verlag der k. k. Hof und Staatsdruckerei, 1866. — B. XV : Leon ; Lomeni. — S. 304—307.
25. Obrazy znajdujące się w zakrystyi i nad zakrystyją przy archikatedrze lwowskiej obr. łacińskiego / Lwowianin czyli Zbiór potrzebnych i użytecznych wiadomości ; Wydany przez Ludwika Bielińskiego. — Lwów : Czciąki i Litografia Piotra Pillera, 1837. — T. II. — S. 68—69.
26. Pamiątki po Ignacym Krasickim na tle epoki : katalog wystawy urządzonej przez Zakład narodowy im. Ossolińskich w dniach 8—30 czerwca 1935. — Lwów : z drukarni Zakładu narodowego im. Ossolińskich, 1935. — 47 s.
27. *Polanowska J*. Rejchan Józef / J. Polanowska // Słownik artystów polskich i obcych w Posce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy. — Warszawa : in-t Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2007. — T. VIII: Pó-Ri. — S. 303—305.
28. *Zarewic S*. Katalog wystawy starych mistrzów lwowskich. Z 15 tablicami i indeksami / wydał Dr. Stanisław Zarewicz. — Lwów : nakładem Związku artystów plastyków Małopolski wschodniej, 1925. — IX s., 38 s. : il.

Larysa Kupchynska

ON LESS-KNOWN PORTRAITURE WORKS BY FELICJAN LOBESKY

The article has presented some results of studies in creative works by Felicjan Lobesky, an artist of Western Ukrainian origin who lived and worked in Galicia, incl. Lviv during the first half of XX c. Under analysis have been put drawings performed on the basis of pictorial artistic monuments of previous centuries. The artworks have been considerd in the context of multidimensional program of studies in nation's spiritual and material culture. Individual artist's contributions to the solution of pressing needs of the time have been outlined.

Keywords: Felicjan Lobesky, artist, drawings, artistic monuments, portraits, action program.

Ларыса Купчынска

МАЛОИЗВЕСТНЫЕ ПОРТРЕТЫ ФЕЛИЦИАНА ЛОБЕСКОГО

Статья посвящена творчеству Фелициана Лобеского, западноукраинского художника первой половины и середины XIX ст. Рассмотрены рисунки, выполненные автором на основании живописных художественных памятников предыдущих столетий. Аналитическое исследование произведений живописи проведено в контексте многоаспектной программы изучения духовной и материальной культуры народа. Определен индивидуальный вклад художника в решение актуальных проблем художественной жизни.

Ключевые слова: Фелициан Лобеский, художник, рисунки, художественные памятники, портреты, программа деятельности.

Людмила СОКОЛЮК

ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА ЖУКА В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ XX ст.

Розглядається творчість одного з фундаторів Української академії мистецтва — Михайла Жука. Розкривається унікальність та універсальність його таланту як живописця, графіка, майстра декоративного розпису та кераміки, поета, письменника, драматурга. Творча еволюція митця розкрита в контексті стильових пошуків доби.

Ключові слова: Українська академія мистецтва, Михайло Жук, творча еволюція, стильові пошуки.

Історію нового українського мистецтва XX ст., що піднялося на хвилі українського національного Відродження, розстріляного за часів сталінського режиму, не можна вважати більш-менш дослідженим, якщо не відвести в ній належне місце Михайлу Жуку (1883—1964), не віддати данину унікальності та універсальності його таланту. Живописець і графік, майстер декоративного розпису та кераміки, поет, письменник, драматург, він був серед тих восьми професорів, які стали фундаторами Української академії мистецтва і залишається серед тих з них, чий внесок в нашу художню культуру залишається в тіні.

В контексті великих подій, що відбулися в мистецтві України першої третини XX ст., ім'я М. Жука вперше зустрічається у зв'язку зі створенням Української академії мистецтва 5 грудня (за н. ст.), на яку покладалося завдання піднести національну художню культуру у всіх її видах до європейського рівня, виховавши нову генерацію митців, здатних виконати таку місію. До цього Україна не мала своєї вищої мистецької інституції. На честь заснування обрані професори влаштували виставку своїх робіт в будинку Педагогічного музею в Києві, де розміщувалась Центральна Рада і розпочала свою роботу новостворена академія. На одному із зроблених тоді фотознімків серед інших фундаторів УАМ, окрім А. Маневича, зайнятого, вочевидь, фотографуванням, зберігся і образ молодого М. Жука.

Кожен з обраних професорів очолив певну майстерню. М. Жук — декоративного живопису. Всі вони були яскравими творчими індивідуальностями, формувалися як нове покоління українських митців на межі XIX і XX ст., коли Україна, можна сказати, пробігала в гранично стислому режимі стильові досягнення європейського мистецтва, знайти своє неповторне обличчя. Частина обраних професорів закінчувала Краківську академію мистецтв. Ними були М. Бойчук, М. Бурачек та М. Жук. При тім, вони навчались в один з особливо яскравих періодів відроджуваної польської культури — період Молодої Польщі.

З відомих причин політичного характеру творчість цих українських майстрів, які отримали професійну освіту в Кракові, довгий час перебувала у забутті. І якщо на сьогодні творчість М. Бойчука і бойчукізм як явище, пейзажі М. Бурачека активно вивчаються, то навряд чи те ж саме можна сказати про М. Жука, хоча певні кроки зроблено.

Як справедливо відзначав І. Козирод [2, с. 31], вперше підвищений інтерес до творчості М. Жука

у пресі спостерігається у 1930 році, коли відзначалось 25-річчя його громадської, художньої і літературної діяльності. Тоді з'явилась низка статей про ювіляра. Про Жука писали одеський митець Г. Комар в місцевому журналі «Шквал», М. Бурачек на сторінках харківського «Червоного шляху». Вийшов невеличкий альбом зі вступною статтею одного з найяскравіших представників стилю модерн і символізму в українському мистецтві Ю. Михайліва, репресованого в 1935 р. і надовго викресленого з художнього процесу.

Після довгих років забуття вперше спробувала подивитися на творчість М. Жука крізь призму стильових шукань європейського мистецтва Н. Асеєва в монографії «Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX — начало XX века» (К. : Наукова думка, 1989). Деякі нові дані з'явились в альбомі «Михайло Жук» (К. : Мистецтво, 1987) і в статті одеського автора С. Лущика «Друге народження» в журналі «Україна» (1988, № 17). В 2007 р. захистила кандидатську дисертацію, присвячену одній із сторінок творчої діяльності М. Жука як майстра художньої порцеляни, О. Школьна [4]. Однак цілісного дослідження, яке б охоплювало різні прояви багатогранного таланту митця, розкривало б особливості його обдарування, місце і значення в історії української культури, поки немає.

Наше завдання — спробувати розглянути творчість М. Жука в контексті проблеми стилю модерн в українському мистецтві. Як і більшість фундаторів Української академії мистецтва, наш митець відштовхувався від досягнень модерну, який, охопивши великий європейський простір, по суті закінчив свій шлях розвитку, окреслений добою великих соціальних потрясінь, викликаних Першою світовою війною. Втім, в Україні модерн затримався. Його основних принципів в тій чи іншій мірі продовжували дотримуватись колеги М. Жука по УАМ — брати Ф. і В. Кричевські, Г. Нарбут, М. Жук, О. Мурашко, по-різному балансуючи між натурним підходом і метафоричною умовністю, по-різному вдаючись до стилізації, розширюючи можливості стилю, збагачуючи європейський досвід специфічними здобутками української художньої культури. Яка роль в цьому М. Жука, наскільки синхронно працював він з художнім, літературним процесом в Україні, інтелектуальною думкою часу? Розв'язання цих питань сприятиме визначенню його місця в історії української художньої культури.

З дивною проникливістю у глибинний зміст творчості М. Жука, втілення ним ідей і устремлінь часу розкрив його сучасник в Україні, так само митець великого декоративного обдарування і до того ж майстер слова, який так само продовжував дотримуватись принципів модерну і символізму, — Ю. Михайлів. У формуванні Жука як митця він надавав великого значення дитячим враженням, особливо від чудової природи, серед якої виріс майбутній митець. Присвячені їй рядочки викликають асоціації з поетикою творів М. Гоголя, як, наприклад: «Убога хата Жуків (в м. Каховці. — Л. С.) стояла на високій кам'яній скелі, над самим Дніпром. З цього ластівчиного гнізда малий Михась спостерігав красу прозоро-блакитних краєвидів старого Славути, вслухався в загадковий шелест шовкових очеретів та в ритмовний плюскіт ізмарагдових хвиль, що плинули й плинули в якийсь невідомий далекий край» [1, с. 7]. Так зароджувався його казковий світ мрій, марень.

Найщасливіший і найяскравіший час Жука як митця пройшов у Краківській академії красних мистецтв, де він «зустрівся з тими обставинами, що у великій мірі лягли в основу його світогляду та відбились на його мистецькій діяльності» [1, с. 25]. Тоді, у роки навчання, він став свідком боротьби чехів за свою незалежність, «зустрівся із змаганням поляків на полі власного відродження, активно ввійшов у боротьбу галицьких українців за культурне піднесення, соціальне й національне визволення». Це і були ті обставини, що спричинилися до того, що подальша творчість Жука розгорталася «шляхом боротьби за національне визволення та відродження української культури» [1, с. 25]. У Кракові, як писав художник у своїй біографії, він розпочав літературну діяльність, «близько познайомився з українським поетом Богданом Лепким, а також з широким колом польських літераторів: Я. Тетмайер, Конопницька, Ян Каспрович, пізніше Владислав Ремонт й інші», а буваючи у Львові й Відні — «з Іваном Франком, з Василем Стефаником, Сембратовичем та Гнатюком» [3, с. 181]. Багато в чому під впливом їхніх ідейних принципів і діяльності розгорталася в подальшому творчість Жука, спрямована на відродження української культури.

Любов до природи, її вічної краси, таємниць і загадок, яка прокинулася у Жука в дитинстві, знайшла благодатний ґрунт у Краківській академії красних мистецтв, де на той час особливе місце серед педагогів займали колишні учні Я. Матейка, які вже заявили про себе як блискучі представники нового стилю з його орієнтацією на органічне, природне начало у своєму формотворенні, стилю, який у нас прийнято називати «модерн», а в Польщі — сецесія. Цими учнями були С. Виспянський та Ю. Мегоффер. Жуку довелося вчитися і в пейзажному класі Я. Станіславського, і у Л. Вичулковського, який зв'язував свій творчий метод головним чином з досягненнями імпресіонізму. Але найближчим молодому українському митцеві виявився поет, драматург, художник, реформатор театру, який, до того ж, мріяв і про реформу музичної культури Польщі, — С. Виспянський.

Втім, не тільки багатогранна обдарованість великого польського митця приваблювала Жука, але і його особлива закоханість у рослинний світ, поетичне бачення явищ реальності крізь призму краси природи. Мабуть мало хто в Польщі на той час, коли, здавалось би, так міцно стверджувалась естетика модерну з її зверненням до краси природи, втіленої у квітах (невдовзі стане надзвичайно популярною книга М. Метерлінка «Розум квітів», 1904) був просякнутий до них таким благоговійним ставленням, як і його краківський вчитель С. Выспянський. Він завжди був безпомилковим у виборі квіткового акомпанементу, сповненого глибокого символіко-поетичного змісту, чи то в роботі монументально-декоративного характеру, чи то в портреті, чи то в книжковому оформленні. Ми не випадково вжили термін «квітковий акомпанемент», бо надалі ще будемо повертатись до нього.

Із творів М. Жука періоду навчання у Кракові майже нічого не збереглося, але не можна обійти увагою сповнений глибокого суму портрет молодої жінки, помічений автором червнем 1903 року. Він викликає асоціації з тендітними жіночими образами С. Виспянського і, разом з тим, дивує тонким проникненням двадцятирічного українського митця у внутрішній світ своєї моделі. Виявлення лінійної основи образу, ритмізація форми у складках сукні, перетворених на витончений візерунок, стають автору в пригоді в графічній інтерпретації реальності в дусі модерну. Поєднання природно-реального і умовно-плоскісного підходів у вирішенні деталей одягу, посилення декоративізму спостерігаємо і в так само виконаному олівцем «Портреті гуцула», але вже після закінчення навчання у Краківській академії красних мистецтв.

Закінчивши навчання у Кракові у 1904 р. і повернувшись в Україну, митець певний час мешкає в Києві, де знайомиться з кращими представниками української культури — І. Нечуєм-Левицьким, М. Старицьким, М. Лисенком, П. Саксаганським, І. Садовським й іншими. З 1905 р. оселяється в Чернігові, зближується тут з видатними діячами української літератури М. Коцюбинським, М. Вороним, поетом-початківцем П. Тичиною, які мешкають в місті. У такому сприятливому, духовно близькому йому середовищі і розгорталася подальша літературна і художня діяльність М. Жука.

Європеїзований ракурс, спрямований на зближення з національними традиціями, простежується в створених Жуком обкладинках до видань його казки «Ох» (1908), щомісячного літературно-наукового журналу «Українська хата» (1910), «Ліричних поезій» М. Вороного (1911), обкладинки до книжки Л. Віхмана «Мудрість Еклезіаста» (1909).

Жук входить до кола представників української творчої інтелігенції, що збиралося на «суботи» у М. Коцюбинського. Сам письменник близький йому своїми романтичними устремліннями, своєю закоханістю в українську природу, народні міфи, повір'я. Спорідненість їхнього світосприйняття виявляється в оформленні сповненої високої поезії повісті М. Коцюбинського «Тіні забутих предків» про життя і міфологію гуцулів, що вийшла друком у 1912 році. На той час гуцульська тема набувала особливої актуальності. Не випадково навіть пішла «мода» на декорування в гуцульському стилі покоїв вищих чинів австрійського цісарського двору і високопоставлених гостей з Німеччини, які відвідували Галичину. На обкладинці книжки зображений міфічний персонаж «щезник», що з'являвся головному герою повісті. Жук, можна сказати, продовжує лінію казкових і міфологічних мотивів С. Виспянського (досить згадати його пастель «Сезам, відкрийся»), але у краківського митця це, як правило, мотиви чужих міфів і казок. До своєї народної міфології широко звертався Я. Мальчевський — ще один з представників

польської сецесії, символіст, сучасник М. Жука. І в цьому сенсі можна провести паралель з ним, але не в схожості пластичної мови. Український митець явно віднаходить свій шлях, що коренями заглиблюється в древню культуру свого народу. Він вводить фрагмент гуцульської вирізної дерев'яної тарелі на оперенні величезного крила, що охоплює кам'яну брилу, вводить мотиви українського народного орнаменту. Повністю відповідає стилістиці модерну обкладинка до збірника віршів самого М. Жука «Співи Землі», виконана у техніці ксилографії, а розміщений на ній квітковий мотив — цикламени, що наче зростають на очах у глядача з гнучкими стеблинами і подібними до язиків полум'я пелюстками, що химерно згинаються, разом з вишуканим шрифтом сприймаються як хвалебна пісня в ім'я Землі, що дає життя всьому живому.

Згаданий раніше художник-символіст Ю. Михайлів виділяє дві основні лінії у творчості нашого митця: декоративні панно і портрет [1, с. 13]. Після передчасної смерті свого краківського вчителя С. Виспянського у 1907 р. Жук продовжував розвивати його художні принципи на ґрунті української культури, використовуючи, зокрема, величезну кількість рослинних форм як принцип побудови живописного твору. Звертаючись до символіки квітів, як представник модерну в українському мистецтві, використовує її для розкриття стану душі, її поривів, неусвідомлених почуттів персонажів. У колі біоритмів чорного ангела, прообразом якого в панно «Чорне і біле» (1912—1914) став 20-річний Павло Тичина, квітнуть соняшники і чорнобривці, що символізують горіння, сяяння сонця, жадобу до життя, у той час як гордовита татарська гвоздика, віоли, синюха, блакитна своїми холодними тонами, скоріше відповідають душевним рисам білого ангела. «Царство квітів», приємно стилізованих, в панно «Казка» сприймається не тільки як тло для образу дівчинки, яка здивовано розглядає жуків, що кружляють навколо неї, але і сприймаються як повний щастя казковий сад.

Тема саду як символу раю займала особливе місце у творчості краківського митця Ю. Мегоффера і не пройшла повз увагу українського вихованця Краківської академії красних мистецтв. А жанр казки все більше і більше притягував Жука в його літературній діяльності.

Зображення квітів для Жука стає начебто окремим жанром. При тім, якщо у Виспянського мотиви рослинного світу, які він використовує чи то як тло, чи як смисловий коментарій до портрета, чи як орнаментальний мотив в архітектурі, відігравали службову, додаткову роль, то у Жука вони досить часто виступають як головний об'єкт художнього експерименту. Жук продовжує пошуки. Він виходить за рамки улюбленої техніки свого вчителя, який віддавав перевагу пастелі, звертається до гуаші, вугілля, бронзи і та ін. Його «Гвоздики», «Іриси», «Квіти каштана», «Хризантеми», написані в 1908—1919 рр., трактуються не в традиційному жанровому розумінні, представлені не в природному середовищі, а ізольовано, самостійно, і наближені до творів декоративного мистецтва. Разом з тим, в них дихає життя, вони хвилюють, зачаровують і сприймаються як певний символ, сповнений глибокого змісту.

За недовгий період роботи в Українській академії мистецтва, означений тяжкими суспільними потрясіннями і шаленими надіями її засновників на реалізацію своїх великих проектів, на небувале відродження українського мистецтва, Жук весь у нових пошуках. Очевидно, під впливом Г. Нарбута він звертається до силуетного портрета і досягає дивних результатів привнесенням кольору, орнаментації в рослинні мотиви, костюм, тло. Такими є його «Портрет жінки», використаний в подальшому для власного збірника «Поезії», «Жіночий силует», виконані в 1910-х роках.

Друга визначна лінія творчості Жука — досить велика галерея портретів. Збереглися зображення дружини, дітей, але головним чином — це представники творчої інтелігенції, його сучасники, багатьох з яких поглинула страшенна машина сталінських репресій — Курбас, Бойчук, Вороний, Хвильовий та ін. Він був з ними. Як правило, вони демонструють високий ступінь оволодіння натурою. При тім тло, як правило, трактується умовно, тяжіє до площинності, має символічний характер, символічне наповнення. В деяких квіти використовуються в орнаментації тла як художній засіб, що допомагає розкриттю внутрішньої суті моделі. На прикладі деяких бачимо віддзеркалення досить складної стильової ситуації 1920-х рр., коли співіснують один з одним різні напрями, часом «захоплюючи» чужу територію. Квітковий акомпанемент тла змінюється абстрагованими

безпредметними деталями, з'являються риси авангарду, але модерн домінує. Притаманна йому стилізація у Жука спирається як на свій прототип — українське мистецтво XVII—XVIII ст., зберігаючи з ним внутрішній зв'язок, але пропускаючи крізь призму нових стильових досягнень і, перш за все, модерну. Продовжуючи використовувати змішану техніку у різних варіаціях — акварель, вугілля, пастель, митець разом з тим починає застосовувати аплікацію з тканини, що підсилює декоративну виразність творів. Художник великого декоративного обдарування, Жук залишався на позиціях модерну, не прийняв соціалістичний реалізм, знайшовши для себе за часів його панування нову нішу — декоративно-прикладну галузь, де продовжував створювати взірці високої мистецької якості.

1. *Жук М.* Українське малярство / М. Жук ; вступ. ст. Ю. Михайліва. — Х. : Рух, 1930. —25 с. : іл.
2. *Козирод И.И.* Образный мир Михаила Жука / И. Козирод // Каталог произведений М.И. Жука. Из собраний Областного Черниговского художественного музея, личных коллекций Т.И. Максимюка и Н.Г. Ловейко (Жук). — Одесса : Астропринт, 2006. — С. 26—32.
3. Невідома автобіографія Михайла Жука / Максим'юк Тарас // З україніки Причорномор'я. — Одеса : Маяк, 2008. — С. 177—183.
4. *Школьна О.В.* Творчість і мистецько-педагогічна діяльність Михайла Жука в контексті становлення української школи художників фарфору : автореф. дис. канд. мистецтвознавства / О.В. Школьна. — Львів, 2007. — 18 с.

Ludmyla Sokoluk

MYKHAILO ZHUK'S CREATIVE EFFORTS IN THE CONTEXT OF STYLISTIC SEARCHES IN THE ARTISTIC CULTURE OF XX c.

The article has brought a research-work on artistic achievements of Mykhailo Zhuk, one of the founders of Ukrainian art academy. His unique and universal gift of painter, graphical artist, decorator and ceramist as well as talent of poet, writer and dramatist have been considered and characterized. Artist's creative evolution has been presenteded in the context of stylistic searches of the epoch.

Keywords: Ukrainian art academy, Mykhailo Zhuk, creative evolution, stylistic searches.

Людмыла Соколюк

ТВОРЧЕСТВО МЫХАЙЛА ЖУКА В КОНТЕКСТЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ XX в.

В статье рассматривается творчество Мыхайла Жука, одного из основателей Украинской академии искусств. Раскрывается уникальность и универсальность его таланта как живописца, графика, мастера декоративной росписи и керамики, поэта, писателя, драматурга. Творческая эволюция художника раскрыта в контексте стилистических исканий времени.

Ключевые слова: Украинская академия искусства, Мыхайло Жук, творческая эволюция, стилевые искания.

Олеся СЕМЧИШИН-ГУЗНЕР

ЗБІРКА ПОРТРЕТІВ ОЧІЛЬНИКІВ ТОВАРИСТВА «ПРОСВІТА» У ЛЬВОВІ 1868—1939 рр. У НАЦІОНАЛЬНОМУ МУЗЕЇ ім. АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО

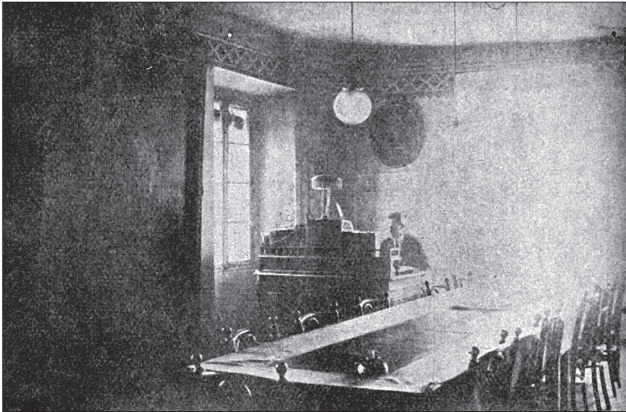
Розглядається галерея живописних портретів голів товариства «Просвіта» та осіб, які спричинились до організації та розвитку інституції. Відстежується історія створення пам'яток у контексті діяльності Товариства. З'ясовується питання надходження аналізованих творів до Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. Вперше подається цілісна характеристика портретної галереї діячів «Просвіти» з урахуванням тих творів, місцезнаходження яких нині невідоме.

Ключові слова: Товариство «Просвіта», портретна галерея, музей, К. Устиянович, І. Труш.

У колекції Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького зберігається збірка портретів провідних українських громадських діячів Галичини др. пол. XIX — 1939 р., самовіддана праця яких у свій час спричинилась до поступового відродження національної свідомості народу, до розвитку науки, культури, економічного зростання. Розпочатий процес відродження не спинили навіть політичні події, якими був так насичений вказаний період. Кожна нова влада, у якої опинялись українські землі, насамперед намагалась знищити просвітницькі, наукові й економічні організації та їх провідників. Однак Товариства не лише відновлювали роботу, а й розширювали поле діяльності, демонструючи згуртованість українського суспільства та його готовність відстоювати свої права й свободи.

Першою, та деякий час єдиною, українською організацією в Галичині із чітко сформованою метою — «спомагати народню просвіту в напрямах моральнім, матеріальнім і політичнім через видавання практичних книжок, брошур в тій мові, якою нарід говорить», стала в 1868 р. «Просвіта» [9, с. 6]. Очільники Товариства пояснювали потребу створення такої інституції розумінням взаємопов'язаності якості життя народу з рівнем його освіти. Невідрадне становище українського народу у другій половині XIX ст. настільки схвилювало інтелігенцію Галичини, що спричинило згуртування її представників (урядників, священиків, вчителів, міщан, а згодом і селян та робітників) задля піднесення рівня просвіти серед народу. Звичайно, впродовж багатьох років безперервного існування, Товариство не тільки завоювало довіру й підтримку серед широких верств населення, а й поступово розширило поле діяльності, чим безумовно підкріпила свій авторитет й здатність порушувати й вирішувати перспективні програмні завдання. «Своїми виданнями, книжечками і часописами, школами і підручниками для них мала «Просвіта» піднести рівень просвіти серед народу, а далі навчити його гуртуватися у всілякі просвітні й економічні кооперації і тим способом виборювати для себе ліпші умови життя, як не добробут» [7, с. 3—4].

Вже 1871 р. при «Просвіті», як «тоді одинокій репрезентантці культурних змагань українців в Галичині», закладено архів, бібліотеку і Український Національний Музей. Як писано про останній — «в дуже скромних рамцях, бо найвартісніше з української старовини знайшлося вже в музеї Ставропигійського Інституту у Львові, головно завдяки Д. Зубрицькому, Із. Шараневичу та о. Ант. Петрушевичеві. А ще біль-



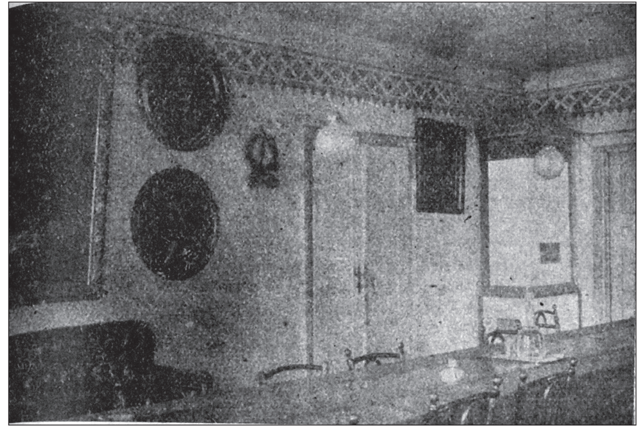
Канцелярія Товариства «Просвіта». Львів. II поверх

ше річей нашої старовини опинилося в польських львівських музеях» [12, с. 196]. Звичайно, бажання призбирувати культурні надбання народу, служити якому й була покликана до життя організація, — стало природним й актуальним. Водночас це не була основна ділянка праці «Просвіти», маргінальність її визначила також і відсутність постійного опікуна-фахівця для музею та архіву, який би дбав про їх розвиток. Згадується лише те, що 1899 р. й у перші роки нового століття музеєм завідував Кость Паньківський, він також підписувався під звітами про стан музею. Надходження були різноманітні й не формували цілість. Навіть збережена документація (публічні звіти, огляди діяльності Товариства) тільки фрагментарно інформують про стан архіву і музею: згадуються окремі ікони, археологія, етнографія, старовинні монети, карти, музичні інструменти, живопис, графіка й скульптура нового часу. Товариство «Просвіта», утримуючи стержень своїх першочергових базових завдань, згодом радо відступала супровідні напрямки організаціям, які мали вужчу спеціалізацію або ж можливості та ресурси, щоб піднести їх до серйозного рівня. Так, з утворенням у Львові Літературного (1873 р.), а з часом (1893 р.) Наукового Товариства Т. Шевченка й заснування при ньому бібліотеки та музею, з появою в 1913 р. Національного музею, подарованого А. Шептицьким, «Просвіта» розподілила свої дотихчасові надбання між цими інституціями, «де ті річи мають добре приміщення і сповняють своє призначення» [12, с. 198]. Серед списку предметів, які надійшли від «Просвіти», є тільки поодинокі портрети, переважно давні, тобто портрети діячів залишались надалі в «Просвіті» й важко сказати, коли саме їх передали до НТШ.

У музейній колекції Товариства «Просвіта» нас цікавить галерея його визначних діячів, а саме — історія її формування та особистості портретованих. «Просвіта» стала першою українською організацією, яка придбала ще 1894 р. на власні цілі будинок за адресою пл. Ринок, 10 [11, с. XLIV—XLV]*. З того огляду керівництво організації підтримувало інші новоутворені національні об'єднання «Руська Бесіда», «Клуб Русинок», «Боян», «Ватра», НТШ, ділячи, на початках, з ними приміщення. Музей «Просвіти» не мав окремих залів, зокрема пам'ятки образотворчого мистецтва завішували на стінах тих кімнат, які займало Товариство: зали засідань, канцелярії тощо. У видаваних час від часу історіях «Просвіти» можна віднайти рядки, які допомагають відтворити галерею портретів організації: «Льокалі «Просвіти» прикрашені гарними, мистецькими портретами, образами, графіконами, картами тощо. Найкраще прибрані стіни салі засідань. Є там копія портрету Т. Шевченка, портрет Івана Франка, кисти артиста-маляра Ів. Труша. Портрети ініціатора і добродія «Просвіти» о. Степана Качали та голови Товариства А. Вахнянина, Юл. Лаврівського та Вол. Федоровича, кисти артиста-маляра Корнила Устіяновича. Портрет голови Юліана Романчука, кисти його сина Тита. Портрети голов о. Ом. Огоновського, д-ра Євг. Олесницького, Петра Огоновського, Ів. Кивелюка і Мих. Галущинського, кисти Ів. Труша. З інших портретів замітний портрет Костя Левитського, почесного члена Степана Танчаковського (Пана з Карпат), портрет добродія товариства Степана Дубравського і портрет члена основника Ол. Борковського — усі кисти Ів. Труша. З образів цінні Дніпро під Києвом — І. Труша, Похід Ігоря на Половців і Виїзд княжої дружини — П. Холодного, Богун під Берестечком, артиста М. Івасюка та краєвиди П. Ковжуна. Окрім цього є ще погруддя Т. Шевченка і артільного батька на В. Україні Миколи Левитського. Є ще й портрети предкові д-ра Вол. Барвінського і дещо фантастичний Маркіяна Шашкевича» [12, с. 119].

Отже, перелічені в цитаті твори, а серед них більшість складають портрети, ніби виокремлюються у групу пам'яток, які, з одного боку, не належать до музейних експонатів, а з іншого — часом згадуються саме в контексті збірки. Наприклад, у річних звітах Товариства, вперше після заснування, музей згадується 1886 р., «коли В. Федорович прислав у дарі для Музею «Просвіти» свій портрет природньої величи-

ни, роботи — артиста-маляра Корн. Устияновича...». Роком пізніше у повідомленні про стан музею перелічується 6 портретів (Т. Шевченка, о. Степана Качали, Вол. Федоровича, д-ра Ом. Огоновського, Ол. Кониського, Юл. Лаврівського) і бюст Т. Шевченка. 1899 р. у звіті наголошується, що музей скаталогізований, але не згадано жодного портрета, як і в останніх згадках про музей 1903, 1907 і 1909 рр., де вказано кілька предметів і загальна вартість збірки [12, с. 196—198]. Вже згадувалось про те, що «Просвіта» постановила на основі депозитової угоди передати частину музейної збірки Національному музею. Домовленості між інституціями вочевидь існували вже раніше, що пояснює розбіжність у роках, яка зустрічається щодо цього факту. У 1924 р. зазначено: «Музей «Просвіти», що збирався завдяки старанням К. Паньківського й Вол. Шухевича попри бібліотеку при Товаристві, віддано з утворенням «НМ» в 1911 р. до цього музею» [15, с. LVI]. Видання 1932 р. фіксує й пояснює інший рік передачі музейних експонатів до НМ, а саме: «В 1913 р. разом з НТШ «Просвіта» заініціювала ювілей 40-літ письменницької праці І. Франка, якого іменувала своїм почесним членом, а 13 грудня взяла через свого голову Ів. Кивелюка участь у передачі митрополитом А. Шептицьким заснованого ним «НМ» у Львові до вжитку української нації на руки окремої кураторії, до якої входить кожночасний голова «Просвіти», та *Товариство купило його від польської родини Леваковських завдяки заходам д-ра Костя Левицького, передала до цього музею цінні пам'ятки з свого архіву та музею» [12, с. 87—88]. І. Свєнціцький, як перший директор Національного музею, у різних джерелах також згадує то травень 1913 р. [19, с. 122], то навіть 1914 р.: «Т-во «Просвіта» [...] ввійшло в постійну депозитову умову з Нац. музеєм, на основі якої його збірки увійшли в склад музейних збірок. Для збереження інтересів цих збірок власних є з рамени Т-ва «Просвіта» один член в Кураторії Н. М. В даному часі цей член від 1926 р. є головою, а попередній член секретарем кураторії Н. М.» [18, с. 18]. Процес передачі музею в дар українському народові А. Шептицьким тривав від 1908 р., тож від цього року, або у наступних до 1913 р., могли відбуватись перемовини у середовищі тогочасної української інтелігенції про майбутнє об'єднання збірок й організаційні та юридичні моменти, такі як членство голів «Просвіти» у Кураторії Національного музею.


Зал засідань Товариства «Просвіта» у Львові

І. Свєнціцький так оцінив співпрацю з «Просвітою»: «Найяркійший же вираз зрозуміння ваги сеї народної інституції (Нац. Музею. — *О. С.-Г.*) для справи народної дав центральний виділ товариства «Просвіта», що передав у маю 1913 р. свій від літ збираний музей у сталий заряд «НМЛ» [19 , с. 122].

Питання влиття збірки «Просвіти» до НТШ згадується ще на засіданні наукового товариства 1 квітня 1900 р., коли тема музею НТШ викликала активну дискусію, у якій брали участь О. Барвінський, В. Шухевич, В. Коцовський, І. Франко, М. Грушевський. Зокрема, О. Барвінський звернувся з пропозицією просити «Просвіту» відступити НТШ свою музейну колекцію [1, с. 2]. «Просвіта» ж розглядала ймовірність передачі музеєві НТШ частини своєї збірки. Коли саме було передано портретну галерею наразі з'ясувати є досить складно. Відомо тільки з упевненістю, що до кінця 1920-х рр. цього не відбулося [12, с. 199]. Цікаво також, що у довідковій рубриці Календаря «Просвіти» за 1924 р. під назвою «Галєрії образів», тобто вже після передачі частини музейної колекції НМ, вказується: «Постійної української галєрії образів у Львові немає. Великий одначе збір староцерковного та нового українського мистецтва є в Національному музеї і постійно збільшується. Зав'язком галєрії образів нового мистецтва вважати треба збір образів при музею ім. Т. Шевченка. Галєрію портретів суспільних українських діячів уважати треба колекцію в залі засідань «Просвіти» — кисти Корн. Устияновича, І. Труша та Івасюка, гарна також колекція портретів в Товаристві «Дністер» і в «Краєвім Союзі Кредитовім»» [15, с. LVII]. Зважаючи на ці рядки портретна галерея «Просвіти» залишалась ще на той час у приміщенні Товариства

Устиянович Корнило. Портрет Анатоля Вахнянина. 1887 р.

на пл. Ринок, 10. Найбільш ймовірно, що історичні події кінця 30-х рр. XX ст. спричинились до передачі пам'яток з «Просвіти» до НТШ, принаймні ті портрети, які належали товариству й стали власністю музею НТШ, на звороті мають такі інвентарні номери, які свідчать про те, що їх вписували до музейних книг після вересня 1939 р. (збережені книги музею НТШ містять інформацію про твори тільки до 1939 р., подальші записи стосуються надходжень Музею етнографії, створеного на базі Академії наук). У 1940 р. частина збірки розформованого музею НТШ увійшла до колекції НМ, а самі пам'ятки заобліковані щойно 1948 р. За Книгою Вступу НМ їх вносили від серпня до кінця листопада 1948 р. на основі попередніх описів Я. Нановського, який почав працювати в музеї з 1942 р. [22]. За таких умов чимало первісних даних щодо пам'яток було втрачено, відтворюються вони по краплині й можливі лише в окремих випадках. Таким чином галерея портретів діячів «Просвіти», що роками формувалась у товаристві, через музей НТШ потрапила до Національного музею, й то у надзвичайно непевний для національної культури час. Про повноту збереження портретної галереї Товариства говорити не доводиться. Окремі згадки дають змогу віддалено скласти уявлення про художників, які виконували портрети та осіб, що їх зображення увіковічнювались у творах мистецтва чи то живопису, чи то скульптури.

Перші портрети, які поклали початок галереї, виконував К. Устиянович, який був активним членом «Просвіти» від моменту її заснування. К. Устиянович, повернувшись після завершення навчання у Відні, багато працював на периферії у Славському чи Коломиї, але завжди підтримував стосунки зі Львовом і, бажаючи допомагати народові, активно залучається до благородної справи щойно заснованого товариства «Просвіта»: пише літературні поетичні твори, малює [10, с. 14]. Із різних джерел дізнаємось принаймні про п'ять портретів діячів Товариства його авторства, четверо з яких входять до колекції НМЛ: Степана Качали, Анатолія Вахнянина, Юліана Лаврівського, Владислава Федоровича, Олександра Борковського.

Товариство замовляло К. Устияновичу виконання портретів своїх видатних діячів. Так, наприклад, знаходимо рядки про те, що «в р. 1873 почтили пам'ять пок. Юл. Лавровского поминальним богослужінням і припорученим маляреви К. Устияновичеви змалювати его портрет» [2, с. 53]. Невдовзі замовлення було виконане й твір зайняв почесне місце в галереї «Просвіти». Портрет вирішений у формі овалу й потрапив до збірки НМЛ з металевою пластинкою на підрамнику з вигравіруваними роками головування Ю. Лаврівського у товаристві (1870—1873). Художник і портретований були особисто знайомі й співпрацювали як у «Просвіті», так і в театрі «Руської Бесіди» наприкінці 1860 — на поч. 70-х рр. [6, с. 31]. Портретований був другим головою «Просвіти» й людиною чималих заслуг для українців, насамперед власне як засновник першого українського клубного товариства «Руська Бесіда» й українського народного театру при ньому. За проводу Ю. Лаврівського діяльність «Просвіти» була різносторонньою, особливої уваги ж потребувало питання видання шкільних підручників українською мовою. Ю. Лаврівський виокремив у крайовому сеймі для «Просвіти» фінансову допомогу саме на реалізацію цього завдання. К. Устиянович створив стриманий, щирий репрезентативний портрет очільника Товариства. Погруддя Ю. Лаврівського у майже профільній подачі з обличчям, зверненим вправо, в урочистому офіційному вбранні тодішньої інтелігенції (біла сорочка з золотими застібками й чорною кокардою та піджаком чи фраком) замкнене темним брунатним тлом. Виразно сприймається добре промодельоване обличчя з високим освітленим чолом й пильним поглядом великих темних очей. Увагу привертає ціка-

ва зачіска портретованого, й ця деталь, на наш погляд, пом'якшує загалом суворий й скупий у колориті твір і дає змогу нам сприймати самого чоловіка не тільки як людину активну, дієву, а також як творчу особистість, щиру й просту водночас [10, с. 21—22].

Такий формат репрезентативного портрета обраний К. Устияновичем вочевидь був добре сприйнятим у Товаристві, оскільки згодом, отримавши інші замовлення від «Просвіти», а саме на портрети Ст. Качали та А. Вахнянина, він знову до нього звертається.

Так ще 1894 р. згадується про те, що «Выготовлено портреты Ст. Качалы и головы тов-ва Ом. Огоновського и Н. Вахнянина» [2, с. 67].

Вже від 1881 р. К. Устиянович оселяється у Львові й тісніше спілкується з інтелігенцією міста, займається оформленням гумористичного часопису «Зеркало». 1887 р. він отримує замовлення від Товариства «Просвіта» на портрет А. Вахнянина [6, с. 33].

Оскільки організація любила практикувала замовлення портретів з певної конкретної нагоди, то можна припустити, що причиною стало 20-річчя від часу заснування Товариства, й постать А. Вахнянина, як першого його голови, була знаковою у цій події. Припускаємо, що й портрет С. Качали міг бути виконаний у той же час, з двох причин: подібно як А. Вахнянина, до ювілею «Просвіти», а також вшановуючи особу ініціатора його заснування у рік його смерті, який збігся із 20-річчям Товариства.

Анатоль, або Наталь Вахнянин, як писали його сучасники, був одним з найбільш обдарованих та найбільш діяльних членів національного відродження 60-х рр. XIX ст. Він очолив «Просвіту» на початках заснування Товариства (1868—1870), ще 1871 р. в рамках діяльності організації видав книжечку «Як ярмаркували Тарас з Мотрею», яка була настільки популярною серед народу, що її перевидали 1874 р. Впродовж 1870—1887 рр. А. Вахнянин входив до комісії, яка укладала книжки для народних шкіл і гімназій, а також сам здійснив переклад географії Белінгера для нижчих класів гімназії та «Учебник географії для шкіл середніх». А. Вахнянин відомий також як композитор та засновник ряду музичних товариств «Торбан», «Боян» та інших. На відміну від портрета Ю. Лаврівського А. Вахнянин зображений на світлому тлі та у тричвертевій подачі вліво. Вбрання офіційне, строге, відкрите обличчя ретельно прописане, загальний колорит теплий і стриманий. Відчувається, що К. Устиянович знав портретованого особисто, але не мав з ним ближчих дружніх стосунків. Художник виконав класичний репрезентативний портрет, але відсторонився від власної оцінки особи, яку змальовував. Твір вирізняється серед пам'яток цієї жанрової групи у спадщині К. Устияновича. Я. Нановський вважав його «найбільш репрезентативним» [10, с. 21—22].

ГарасимовичМарселій. Портрет Омеляна Огоновського. 1886 р.

Щодо портрета С. Качали, то можна віднайти чимало спільного із портретом Ю. Лаврівського, зокрема щодо колористичної гами та характеру моделювання обличчя, з тією відміною, що портретований зображений у тричвертевому повороті вліво із закладеними руками. На підрамнику твору також прикріплена металева пластинка з гравірованим написом «Степан Качала» [6, с. 32]. Отець С. Качала — ініціатор створення «Просвіти», саме він подав у газеті «Слово» проект заснування товариства й визначив його мету й завдання [9, с. 6]. Він як посол також дбав про інтереси «Просвіти» у галицькому сеймі. А перед смертю (1888 р.) записав поважну суму на Товариство, з процентів якої мали видавати книжечки для народу, а також на нагороди для їх авторів [2, с. 60]. Можливо, цей вчинок також міг дати поштовх до замовлення портрета С. Качали.

Ще 1872 р. Устиянович їздив до Києва, де зазнайомився із П. Житецьким, М. Старицьким, М. Лисенком та іншими представниками української інтелігенції [10, с. 17]. А роком пізніше розширює коло знайомств, гостюючи півтора року в маєтку В. Федоровича в с. Ві-

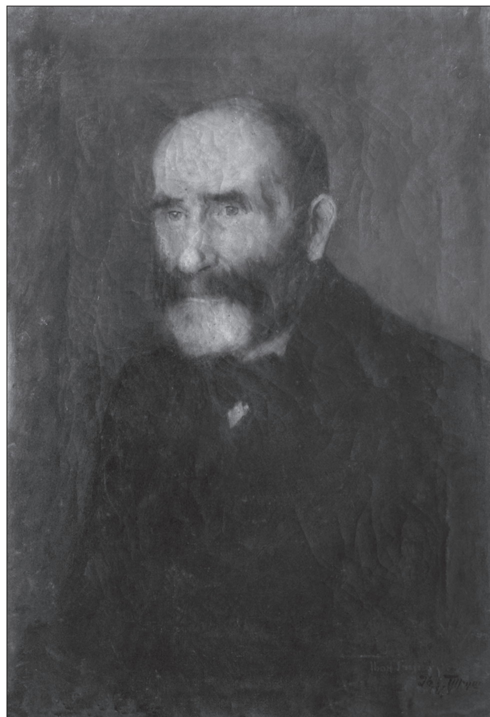
Н/х. Портрет Петра Огоновського. 1910-ті рр.

кно на Тернопільщині. Господар постійно приймав у себе вчених, художників, письменників, та й сам був непересічною людиною, цікавим співбесідником, громадським діячем, колекціонером творів народного мистецтва. Його будинок у Вікні був справжнім музеєм з багатою збіркою західноукраїнських народних килимів, тут була зібрана багата бібліотека, історичний архів, на матеріалах якого В. Федорович хотів писати історію українського народу. У селі він заснував першу ткацько-килимарську школу, яка сприяла розвиткові килимарства в регіоні. 1875 р. В. Федорович профінансував наклад першої книжечки творів К. Устияновича «Письма К.Н. Устияновича», яка містила дві історичні поеми [5, с. 39]. У ці роки Устиянович натхненно працює: пише літературні твори, малює. Наприклад, портрет власника маєтку, який від 1886 р. зберігався у «Просвіті» як дар Федоровича [10, с. 18; 9, с. 29; 2, с. 47]. Місцезнаходження пам'ятки нині невідоме, а про неї ми знаємо тільки те, що портрет був великого розміру й В. Федоровича художник зобразив у характерному вбранні (часом його ототожнюють з образом козацького ватажка Івана Богуна). Владислав Федорович любив так екстравагантно одягатись, зокрема Ю. Романчук у своїх спогадах писав про нього: «В. Федорович їздив на урочисте відкриття чеського театру в Празі восени 1883-го р., де звертав на себе увагу своїм боярським строєм, в якім і на подарованім ним Просвіті портреті кисти Устіяновича він змальований» [17, с. 43]. В. Федорович був третім головою товариства «Просвіта», якраз у рік гостювання у нього К. Устияновича він і очолив організацію й залишався на посту до 1877 року. На новообраного голову покладали великі надії, оскільки він був молодою незалежною заможною людиною під тридцять років, з вищою освітою, «високо-культурним спраглим до праці, почесті і слави чоловіком», — як згадував Ю. Романчук [17, с. 39]. Сподівання справдились. В. Федорович у складний для товариства час, коли 1876 р. у сеймі краю на подану петицію про фінансову допомогу «Просвіті» на видання шкільних книжок, що викликало несправедливі звинувачення з боку польських послів, як голова організації зазначив, що «Просвіта» — товариство незалежних людей, що мають завдання працювати для морального й матеріального піднесення свого народу. Щоб унезалежнити Товариство від відступив і подарував «Просвіті» 12000 зр. заінтабульованих в маєтку в Клебанівці, що дало можливість відмовитись від допомоги сейму й заклало основи подальшого економічного зростання «Просвіти» [2, с. 46].

Приятель К. Устияновича з юнацьких років Тит Ревакович у своїх спогадах про художника від 1917 р. згадує про ще один портрет діяча Товариства: «В «Просвіті» у Львові є портрет колишнього редактора літер. часописи «Зоря», діяльного члена Виділу «Просвіти», пізніше директора гімназії, відтак одного з редакторів «Діла» — Олександра Борковського» [16, с. 9]. Нині пам'ятка зберігається у НМЛ й надійшла вона до музейної збірки щойно 1974 р. від львівського колекціонера А. Лазаревського [6, с. 59], який мав збірку творів найбільш знаних українських митців др. пол. XIX — поч. XX ст. Можна припустити, що після ліквідації «Просвіти» у 1940-х рр. портрет Борковського зберігався у когось з членів Товариства, а згодом потрапив до збірки львівського колекціонера. Ті часи були надзвичайно складними й твори мистецтва проходили також нелегкий шлях до свого збереження, який часом неможливо реконструювати. Літописці «Просвіти» згадують про цей портрет, але помилково приписують його авторство І. Трушеві [12, с. 119]. Портрет О. Борковського з авторським датуванням 1902 р. й має ознаки, характерні для пізніх творів художника цього жанру: менший формат, більш активне тло, інший підхід до моделювання обличчя тощо. Олександр Борковський для «Просвіти» насамперед був Членом-засновником, організатором перших Загальних зборів, одним із авторів першого Статуту, 1883 р. заступником голови Товариства, чимало зусиль приклав до видавничої діяльності органі-

зації. То ж не дивно, що Товариство бажало мати у своїй галереї портрет такої діяльної особи. Можна припустити, що за традицією його портрет було замовлено організацією з нагоди 60-ліття О. Борковського, яке припадало на 1901 р. [6, с. 59].

В історіях «Просвіти» у звітній документації не завжди знаходимо інформацію про всіх авторів портретної галереї Товариства. Наприклад, у звіті за 1887 р., серед інших зображень, згадується портрет Омеляна Огоновського, який вже, будучи членом-засновником, заступив на посаду голови «Просвіти» 1877 р., змінивши В. Федоровича. Від музею НТШ до збірки НМЛ надійшов один портрет цього непересічного громадського й культурного діяча, виконаний галицьким художником польського походження Марселієм Гарасимовичем[1]. Твір має авторське датування 1886 р., то ж цілком ймовірно, що саме про цю пам'ятку йшла мова у звіті за 1887 р. М. Гарасимович (1859—1935) закінчивши навчання у Кракові, Відні й Мюнхені. 1885 р. оселяється у Львові, де залишається до кінця життя. І якраз наступного року виконує замовлений «Просвітою» портрет. Твір овальний й розмірами наближений до зображень Ю. Лаврівського, С. Качали й А. Вахнянина й міг бути виконаний напередодні 10-ї річниці головування О. Огоновського в «Просвіті», що припадало на 1887 р. Він професійного виконання, доброї реалістичної школи, ретельно викінчений, продуманий у колориті, де нейтральне, але багате живописне тло підкреслює виразність обличчя портретованого. Офіційне темне вбрання з білосніжною колорадкою вказують на священика, яким і був О. Огоновський. Попри те, що портретований був духовною особою, професором університету, автором першої багатотомної «Історії української літератури», за його головування організація зробила крок до розширення своєї діяльності від суто просвітницької до освітньо-економічної і тому стала сильним розгалуженим об'єднанням. О. Огоновський також відмежував «Просвіту» від політики у складний період, коли особливо гостро постали політичні питання, зініціювавши заснування окремого Товариства «Народня Рада». Його перу належить перший в Галичині життєпис Т. Шевченка. Загалом О. Огоновський присвятив близько 26 років свого життя роботі в «Просвіті», з яких 17 як його голова.



Труш Іван. Портрет Степана Дубравського. 1898 р.

Після його раптової смерті від серцевого приступу понад рік Товариство залишалось без очільника.

Вшановуючи віддану працю О. Огоновського Виділ «Просвіти» ще 1890 р. іменував його почесним членом, а також, як писали історики, Товариства, «... щоб на майбутнє присвічував його приклад пізнішим Головам, Виділ завісив у салі засідань портрет О. Огоновського та видав окрему членську книжечку за липень 1895 р., де було описано життя і діяльність його» [12, с. 55].

Доля портрета п'ятого Голови Товариства «Просвіта», яким став 1896 р. Юліан Романчук, нині невідома. Зустрічається тільки інформація про те, що його портрет був у галереї й його виконав син портретованого Тит Романчук [12, с. 119]. Загалом постать художника Тита Романчука (1865—1911) малодосліджена, навіть ті окремі факти про його життя й кілька збережених і знаних творів не дають вичерпних відповідей, які б могли визначити належне місце митця в українському мистецтві кінця XIX — початку XX століття. Заслуги ж Юліана Романчука для українського народу, а особливо для українців Галичини, у сфері політичній, громадській, культурно-просвітній настільки вагомі, що його портрети замовляли різні національні організації. Так, наприклад, на виконання портрета Ю. Романчука, як одного із засновників НТШ у 1873 р., та його

[1] Гарасимович М. Портрет Омеляна Огоновського. 1886 р. Полотно (овал), олія. 73 х 60. Внизу зліва підпис червоною фарбою: «Marcelli Harasimowicz / Lwów, 1886».

Н/х. Портрет Михайла Димета. Др. пол. XIX ст.

активного члена, отримав орієнтовно 1922 р. замовлення П. Холодний старший [21, с. 19, 142]. Однак пам'ятка була знищена 1952 року [8, с. 39].

У фондах НМЛ є також поколінний портрет Ю. Романчука, репрезентативного характеру, автор якого невідомий. Твір передає образ Ю. Романчука швидше як політичного діяча, члена Галицького сейму та Австрійського парламенту[2].

Чотири роки очолював «Просвіту», за характеристикою секретаря Товариства І. Брика, «тихий за характером хрустальний й вельми роботящий» Петро Огоновський, «прегарна душа в слабому тілі» [4, с. 56]. Цей спокійний чоловік, який намагався триматись осторонь від політики, наполегливо й самовіддано працював задля основного, освітнього напрямку Товариства. Про його портрет у галереї «Просвіти» писали: «В салі засідань Виділу завішено портрет П. Огоновського роботи І. Труша» [12, с. 77]. У фондах НМЛ зберігається тільки один портрет П. Огоновського, але невідомого автора. Враховуючи те, що в окремих випадках стосовно авторства деяких згаданих портретів ми можемо відстежити помилки, а також зважаючи на такі ознаки, як овальний формат, погруддя та латунна пластинка з вигравіруваним написом «VII Петро Огоновський (1906—1910)» (роки головування в «Просвіті»), й відсутність такого портрета у творчій спадщині І. Труша, припускаємо, що саме про цю музейну пам'ятку йшла мова. Петро Огоновський зображений, як і його попередники, у темному жакеті й білій сорочці з високим комірцем-стійкою. Голова худорлявого літнього чоловіка з високим чолом та залисиною злегка повернена вправо. У нього сірувато-блакитні очі, сива коротка борідка й вуса. Саме таким його можна впізнати на старих світлинах, що час до часу репродукувались у ювілейних виданнях Товариства. Портрет належить пензлю художника, який мав фахову освіту й добре володів рисунком, а також, вочевидь, мав досвід у виконанні робіт такого характеру. Пам'ятка потребує проведення переконливої атрибуції, з урахуванням порівняно нечисельного кола галицьких митців початку XX ст., які могли бути залучені до її виконання[3].

І. Труш справді тісно співпрацював з Товариством «Просвіта» й виконував портрети очільників та добродіїв організації. Один з найбільш ранніх творів цього жанру у його творчості був портрет почесного члена Товариства Степана Дубравського, датований 1898 р.[4] На рік виконання твору Ст. Дубравському сповнилось 70 років, то ж, можливо, І. Труш виконав портрет до ювілею добродія, але ми не знайшли інформації про те, що «Просвіта» його замовляла у художника. Можливо, «Просвіта» придбала портрет після першої виставки Товариства для розвою руської штуки 1898 р., де він експонувався [3, с. 20].

Портрет передає поясне зображення худорлявого лисуватого, дещо згорбленого дідуся, з підстриженими вусами й ледь припорошеною сивиною акуратною бородою. У нього великий ніс, глибоко посаджені очі та густі темні брови, вбрання темне, попід шиєю виднється біла сорочка з метеликом. Портретований намальований у тричвертевому повороті вліво на нейтральному темному Христо-зеленкавому тлі. Степан Дубравський все своє життя присвятив педагогічній діяльності, самостійно здобув освіту, вчителював за призначенням у Новім Сончі, Львові, а від 1862 р. у реальній гімназії в Стрию. Як гімназійний професор 1888 р. за вислугою літі вийшов на пенсію. Його дуже поважали за патріотичну позицію й совісну багаторічну працю над просвітою й вихованням молоді. Він також багато працював над собою, був дописувачем ча-

[2] Невідомий художник поч. XX ст. Портрет Юліана Романчука. Полотно, олія. 149,5 х 90.

[3] Невідомий художник поч. XX ст. Портрет Петра Огоновського. Полотно, олія (овал). 63 х 54.

[4] Труш Іван. Портрет Степана Дубравського. 1898 р. Полотно, олія. 66,5 х 47.

сопису «Домъ и школа», а 1881 р. видав наукову працю, присвячену мовним питанням. Ціле життя прожив, притримуючись настанови своїх батьків «працюй і щади!», тому зумів призбирати поважне майно, яке заповів на просвітницько-добродійні цілі. Сам Ст. Дубравський писав: «Походжу з незаможної гірської, в Самбірщині проживаючої загонової руської шляхти, котра в тій стороні, від кількох віків оселена по селах і присілках, сильно розродилася, а через поділ землі і брак просвіти здрібніла і зубожіла. З історії минувших віків відомо, що деякі мужі з руських шляхетських родин тої околиці мають славу просвітну, або лицарську не тілько в краю і бувшій Річи посполитій польській, але й европейську. З огляду на прикмети і історичні традиції минувшости тої, в народній просвіті занедбаної, руської шляхти постановив я в своїм завіщаню з дня 10 лютого 1885 р. моє власне рухоме і нерухоме, з просвітної праці заощаджене, майно призначити по моїй смерти на вісім стипендий для моєї родини і для родини моєї жени: а коли би не було кандидатів на ті стипендії з наших родин, то по 15 літах ті стипендії подвоюються і тоді мають право убігатися о них також студенти з иньших родин руської шляхти і сироти по учителях шкіл народних і середніх з давного округа самбірського і стрийського» [13, с. 172—173]. 1890 р. С. Дубравський віддав у розпорядження «Просвіти» «4000 К. (крон. — *О. С.-Г.*) в цінних паперах», які становили капітал для премій «Фундації імени Стефана Дубравського» за найкращі популярні праці з історії, географії, етнографії, господарства і права, видавані Товариством. У «Просвіті» було закладено запомоговий фонд ім. бл. п. Ст. Дубравського для вбогих школярів громад Топільниця й Тур'є, стипендійний фонд Ст. Дубравського на стипендії для учнів шкіл народних, середніх та вищих [12, с. 119].

І. Труш — автор також портретів чотирьох голів «Просвіти»: Євгена Олесницького, Івана Кивелюка, Михайла Галущинського, Івана Брика.

Є. Олесницький досить коротко очолював «Просвіту» (29.VI—2.XI.1906). Він замінив на посаді Ю. Романчука. Потрібно пам'ятати про те, що майже кожен голова Товариства «Просвіта» не займався тільки виключно справами цієї організації. Це були люди широких поглядів, ґрунтовної освіти, патріоти, верхівка національної інтелігенції краю й на їхні плечі покладалось вирішення чисельних проблем різного характеру, від політичних до освітніх. Вони обирались до Галицького сейму, Австрійського парламенту, де відстоювали права українців, вони ж були ініціаторами, рушіями різнопланових організацій (музичних, ремісничих, кредитових, господарчих, спортивних, освітніх, педагогічних тощо), авторами ґрунтовних фахових досліджень, займали чітку громадянську позицію у суспільстві. Є. Олесницький від 1907 р. був послом до Віденського парламенту, то ж більш сконцентрованим на справах Товариства став Петро Огоновський, який того ж року перейняв на себе обов'язки голови. На жаль, портрет Є. Олесницького, виконаний для «Просвіти» І. Трушем, був знищений 1952 р. й уявлення про нього черпаємо із запису Книги Вступу НМЛ: «Погруддя дві чверті вліво старшого віком мужчини русявого з товстявим широким обличчям, з русявими вусами вгору, в цвікері на носі зі звисаючою зліва чорною ниткою. Волосся вбік зачесане. Одежа сірої краски, на шиї видно білий рубець комірця і сіру крават зі сірявими щиками та золотою шпилькою. Сигнатура зліва внизу «Дар автора «Просвіті», справа — «Присвячую В.П. Михайлові Галібеєви — Іван Труш». Виміри: 66 х 55,5». Твір перебував у збірці від 1940 р., після розформування музею НТШ [8, с. 37].

У портреті Є. Олесницького І. Труш відійшов від попередньої традиції щодо галереї очільників «Просвіти» компонувати погруддя портретованих в овал, й надалі, в наступних пам'ятках притримувався звичного прямокутного формату.

Головування Івана Кивелюка (1910—1922) в Товаристві охопило надзвичайно складний історичний період, який безпосередньо відобразився й на діяльності «Просвіти» й на долі її членів й проводу. І. Кивелюк добре знав організацію зсередини, оскільки тривалий час був її активним членом, заслуженим членом Виділу в Копичинцях. Правник за освітою, як і Є. Олесницький, він дбав про національні питання, був соймовий послом й працював у різних українських об'єднаннях. За оцінкою сучасників він був непохитного характеру, надзвичайно працьовитий і енергійний, та більш ніж інші інституції любив «Просвіту», тому чимало праці присвячував саме їй. Товариство значно піднялось у розвитку за його головування та водночас пережило й період занепаду у воєнних подіях. У довоєнний період в освітній діяльності організації закладались читальні «Просвіти», бібліотеки, влаштовувались лекції; в економічній сфері, у зв'язку з формуванням товариства «Сільський Господар», було здійснено переорієнтацію

на господарсько-навчальну діяльність. «Просвіта» також організовувала урочистості, пов'язані з М. Шашкевичем 1911 р., з 40-літньою літературною діяльністю І. Франка 1913 р., з 100-літнім ювілеєм Т. Шевченка 1914 р., організація брала участь у відкритті Національного музею 1913 р. Згодом, у зв'язку із зміною влади, Головний Виділ емігрував до Відня. 1918 р. Ів. Кивелюк був заарештований й вивезений в табір інтернованих в Дом'є. Незважаючи на те, що він сидів у тюрмі, на зборах «Просвіти» 1 листопада 1921 р. його знову було обрано головою Товариства, за його відсутності керував Товариством І. Брик. Виснажений таборами й тюрмами, спустошений після смерті дружини, І. Кивелюк у березні 1922 р. помер у тому віці, коли міг ще чимало зробити для українського народу [12, с. 77—78, 86—88]. Його трьома дітьми, які залишились сиротами, заопікувалась «Просвіта», що пам'ятала про заслуги свого Голови, взяла зобов'язання утримувати й виховувати їх.

Таким ще сповненим енергії й рішучості до громадської праці постає восьмий голова Товариства на портреті. І. Труш зображає традиційно погруддя літнього лисуватого чоловіка з коротким сивим волоссям, густими також сивими вусами й невеличкою акуратної форми борідкою, одягненого в темний костюм з білою сорочкою, висока стійка якої стягнена брунатною краваткою. Майже фронтальне погруддя подано на нейтральному охристому тлі, що вигідно підкреслює риси обличчя й концентрує увагу глядача на виразному погляді портретованого. Портрет не датований, припускаємо, що І. Труш міг його намалювати вже після смерті І. Кивелюка, орієнтуючись на світлину, тобто у 1920-х рр.[5]

У творчій спадщині І. Труша є кілька портретів Михайла Галущинського, наступного очільника «Просвіти», обраного 1 квітня 1923 р., й який залишався на цьому посту до кінця життя (1931 р.). На його плечі було покладено основне завдання — відновити повноцінну діяльність Товариства. За його керівництва Товариство, поступово долаючи фінансову скруту, не лише відновило порушену у воєнні роки роботу своїх філій і читалень, а й розширило їх географію, стало членом Всесвітнього союзу освіти для дорослих у Лондоні, налагодило міжнародні зв'язки з подібними освітніми організаціями, розгорнуло активну видавничу діяльність тощо. Обидва портрети датовані 1927 р. й, по-суті, є авторськими повторами. Відповідно до напису на одній з пам'яток «Дар автора Тов. Педагогічному»[6] портрет належав іншій організації, оскільки М. Галущинський як багатолітній вчитель, директор української приватної гімназії, який приклався до розвитку гімназійної освіти в Галичині, мав пряме відношення до її діяльності. Другий портрет, як і попередній, надійшов з музею НТШ й немає ніяких дарчих написів, тому припускаємо, що він міг входити до збірки «Просвіти», або ж, принаймні, посвячуватися М. Галущинському як очільнику цього Товариства. Один рік виконання для двох портретів М. Галущинського наштовхує на думку, що вони могли бути намальовані І. Трушем напередодні 50-ліття портретованого.

Портрет Івана Брика, як десятого Голови «Просвіти», І. Труш намалював у 1936 р. Він також надійшов з музею НТШ із додатковою приміткою «Просвіта» в Книзі Вступу НМЛ. Пам'ятка знищена 1952 р. у складі т. зв. Спецфонду [8, с. 37]. Зберігся її опис, який наводимо без змін: «Середніх літ лисавий мужчина з русявими вусами, в золотому «цвікері» на носі, зображений до пояса три чверті вліво на жовтавому тлі. Обличчя легко задумливе, сірі очі дещо вгору. Одежа сіра, оливкового відтінку, на шиї білий викладений комірець з брунатною краваткою. — Сигнатура внизу зправа: «Іван Труш 1936». Виміри: 73 х 53». Оминути ім'я І. Брика в огляді громадсько-культурного й освітнього життя Галичини п. пол. XX ст. неможливо. Він і автор розвідок про творчість Т. Шевченка, М. Шашкевича, й багатолітній діяльний член «Просвіти», який займав різні пости, дійсний член НТШ. За його головування Товариство працювало далі, переборюючи труднощі. У 1936—1938 рр. «Просвіта» мала розгорнену мережу читалень, домівок, гуртків, курсів, різнопланових комісій, близько півмільйона активних членів. 1938 р. ще вдалось урочисто відзначити 70-річчя заснування «Просвіти» за участі А. Шептицького й Никити Будки. Водночас посилений тиск польської влади на Товариство й нові історичні реалії від 1939 р. призвели до припинення діяльності «Просвіти», як і інших національних організацій на українських землях.

[5] Труш Іван. Портрет Івана Кивелюка. Полотно, олія. 64,5 х 50.

[6] Труш Іван. Портрет Галущинського. Картон, олія. 71 х 56,5.

Поряд із згаданими портретами очільників Товариства «Просвіта» у Львові у фондах НМЛ є пам'ятки, на яких зображені особи, які були почесними членами організації, її добродіями й жертводавцями. Не обов'язково ці пам'ятки входили до галереї «Просвіти», їх могли замовляти інші організації, з якими були пов'язані портретовані, таким чином вшановуючи їхню самовіддану працю. Так, наприклад, К. Устиянович ще у 1860—1870-х рр. виконав «Портрет Корнила Сушкевича», якого знав особисто й з яким співпрацював ще від початків заснування «Просвіти». Зокрема, друга частина «Писем К.Н. Устияновича», які видавала «Просвіта», вийшла 1876 р. накладом К. Сушкевича. Вона, як і попередня, містила твори на історичну тематику [5, с. 40]. К. Сушкевич був одним із засновників й заступником першого голови Товариства А. Вахнянина й доклав чимало зусиль для становлення «Просвіти». Водночас К. Сушкевич широко відомий як Перший голова Товариства Шевченка (1874—1885 рр.) й загалом громадсько-культурний діяч. Портрет К. Устияновича придбало НТШ 1904 р., про що писалось у звітах інституції: «Галєрія образів містить особливо цінну коллєкцію портретів. В сім році (1904 р. — *О. С.-Г.*) закуплено до неї портрет першого голови Товариства К. Сушкевича, мальований пок. К. Устияновичем» [20, с. 6]. Й від того часу на підрамнику твору з'явився напис «порт. Корнила Сушкевича перший голова Т-ва».

Надзвичайно цікавою особистістю, портрет якої міг бути також у різних українських інституціях, вважаємо Михайла Димета. До збірки НМЛ також належить його портрет невідомого художника др. пол. XIX ст., виконаний на блясі й закомпонований в овал[7]. У спогадах про початки «Просвіти» до 60-ліття її заснування Ю. Романчук писав: «І збори «Просвіти» відкрив і вів старший міщанин Товарницький, купець і властитель кам'яниці в Ринку. Був ще також один значніший міщанин і властитель кам'яниці в Ринку Мих. Димет: оба, особливо ж цей другий, щирі українці-народовці. Димет відіграв поважнішу роль в народному житті українців, він перший спровадив українські книжки з Росії і був членом депутації до цісаря у василіансько-єзуїтській справі» [17, с. 31—32].

[7] Невідомий художник др. пол. XIX ст. Портрет купця Михайла Димета — симпатика літератури. Бляха, олія (овал). 47 х 36.

М. Димет був львівським купцем, визначним діячем ще з 1848 р., членом-засновник і добродієм «Просвіти». Поміж інших меценатських справ він дав гроші на видання першої книжечки «Просвіти» — «Зоря». За свій внесок у розвиток Товариства його іменували почесним членом «Просвіти» [12, с. 142]. М. Димет чимало зробив для розвитку національного видавництва в Галичині й популяризації української літератури, саме він ще 1862 р. привіз до краю кілька Кобзарів Т. Шевченка. Його портрет міг входити й до галереї портретів у Товаристві ім. Т. Шевченка, де М. Димета особливо шанували.

Серед добродіїв «Просвіти» було чимало й інших осіб, завдяки спільним зусиллям яких Товариство розширювало свою діяльність. У НМЛ є, наприклад, «Портрет Михайла Малецького» 1923 р. І. Труша[8]. Серед втрачених — «Портрет Костя Левицького» 1925 р. [8, с. 37].

Галерея портретів у Товаристві «Просвіта» почала формуватись від 1870-х рр. Автори портретів перших очільників й деяких членів-засновників організації притримувались подібної композиційної схеми, реалістичної манери письма й характерного овального формату полотна, що було диктоване, з одного боку, самою офіційною функцією творів, а з іншого, припускаємо, художньою традицією, що панувала у мистецтві Галичини др. пол. XIX ст. Отримана класична освіта Відня чи Мюнхена мала вирішальне значення для подальшої творчості галицьких митців. Згодом у пам'ятках вже 1910—1930-х рр. художники вільніші, портрети більш різноманітні навіть в офіційних рамках, звичного прямокутного формату приблизно одного розміру. Їх основний виконавець І. Труш. У своїй розмаїтості, й незважаючи на втрати, галерея портретів діячів «Просвіти», відповідно до побажання її замовника, яким виступає саме Товариство, до нині сповняє своє основне призначення — пам'ять народу й приклад для нащадків, що ніколи не втрачає своєї актуальності.

1. *Бандрівський М.* Музей НТШ: з нашої історії / М. Бандрівський, Т. Романюк. — Львів, 1999. — С. 2.
2. *Белей І.* Двадцять и п'ять льть историі товариства «Просвьты» / І. Белей — Львів : з друкарні НТШ, 1894. — 68 с.

[8] Труш Іван. Портрет Михайла Малецького. 1923 р. Картон, олія. 66 х 55.

3. *Біла О*. Портрети громадських діячів пензля І. Труша в збірці Національного музею у Львові ім. А. Шептицького (у контексті дослідження співпраці митця з Науковим Товариством ім. Шевченка у Львові) / Оксана Біла // Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності : доп. та повідомл. Міжнародної наук. конф., Львів, 25—27 вер. 2013 р. / Національний музей у Львові ім. А. Шептицького. — Львів, 2013. — С. 10—29.
4. *Брик І*. З картин забутого / І. Брик // Народній ілюстрований календар товариства «Просвіта» на переступний рік, 1928. Ювилейне видання з нагоди 60-ліття «Просвіти» і 50-ліття календаря. — Львів, 1927. — С. 55—56.
5. *Горак Р*. Призабуті з Вовкова / Р. Горак. — Львів : ЗУКЦ, 2010.
6. *Жеплинська О*. Корнило Устиянович (1839—1903). Малярство, графіка, рукописи : альбом-каталог / О. Жеплинська // Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького. — К. : Р. К. Майстер Принт, 2013. — 104 с
7. Ілюстрований народний календар товариства «Просьвіта» на звичайний рік 1914 : Коштом Тов-а «Просьвіта», з друкарні НТШ. — Львів, 1914.
8. Каталог втрачених експонатів Національного музею у Львові / авт.-упоряд. В. Арофікін, Д. Посацька. — К. ; Львів : Тріумф, 1996. — 102 с. : іл.
9. *Лозинський М*. Сорок літ діяльности «Просвіти» (в 40-літній ювілей Товариства) / М. Лозинський. — Львів : з друкарні НТШ, 1908. — 72 с.
10. *Нановський Я*. К.М. Устиянович / Я. Нановський. — К., 1963. — 45 с. : іл.
11. Народні й ілюстрований календар тов. «Просвіта» на переступний рік 1924 / ред. Ст. Шах. — Львів, 1924.
12. *Перський Ст*. Популярна історія Товариства «Просвіта» / Ст. Перський. — Львів, 1932. — 268 с.
13. Посмертні згадки // Ілюстрований календар Товариства «Просвіта» на рік звичайний 1910. — С. 172—173.
14. Провідник по Львові // Ілюстрований народний календар товариства «Просьвіта» на звичайний рік 1914 : Коштом Тов-а «Просьвіта», з друкарні НТШ. — Львів, 1914.
15. Провідник по Львову / Народній ілюстрований календар тов. «Просвіта» на переступний рік 1924 ; ред. Ст. Шаха. — Р. 46 — С .LVII
16. *Ревакович Т*. Спогади про Корнила Устияновича / Т. Ревакович // Світ. — 1917. — Ч. 6. — С. 9.
17. *Романчук Ю*. Товариство «Просвіта» в перших часах свого розвитку. Події і люди / Ю. Романчук // Народній ілюстрований календар товариства «Просвіта» на переступний рік 1928. Ювилейне видання з нагоди 60-ліття «Просвіти» і 50-ліття календаря. — Львів, 1927. — С. 31—44.
18. *Свєнціцький І*. XXV Літ діяльности Національного музею / І. Свєнціцький // Двайцять пять-ліття Національного музею у Львові / під редакцією І. Свєнціцького. — Львів, 1930. — 123 с.
19. *Свєнціцький І*. Національний музей у Львові / І. Свєнціцький // Ілюстрований народний календар Товариства «Просьвіта» на звичайний рік 1914. — Львів : з друкарні НТШ, 1914. — С. 119—122.
20. Хроніка НТШ у Львові за 1905 р. — Ч. 21. — Львів, 1905.
21. Хроніка НТШ у Львові за роки 1923—1925. — Ч. 67—68. — Львів, 1926. — С. 19, 142.
22. Щоденник НМЛ. 1940—1944 рр.

Olesya Semchyshyn-Huzner

HEADS OF PROSVITA SOCIETY IN LVIV (1868—1939) AND COLLECTION OF THEIR PORTRAITS IN ANDREI SHEPTYTSKY NATIONAL MUSEUM

In the article has been considered a gallery of portrait paintings presenting the images of native intellectualists and creative personalities that headed the Prosvita Society. In contextual study of Society's activities the article has also traced provenance of mentioned artworks. Some light has been thrown upon the problem as for the incoming of analyzed artifacts in Lviv A. Sheptytsky National Museum. For the first time has been presented the whole characteristics of portrait gallery of Prosvita activists including paintings of unknown until now location.

Keywords: Prosvita Society, portrait gallery, museum, K. Ustyanovych, I.Trush.

Олеся Семчишин-Гузнер

СОБРАНИЕ ПОРТРЕТОВ ПРЕДСЕДАТЕЛЕЙ ОБЩЕСТВА «ПРОСВИТА» ВО ЛЬВОВЕ 1868—1939 гг. В НАЦИОНАЛЬНОМ МУЗЕЕ им. АНДРЕЯ ШЕПТИЦКОГО

Рассматривается галерея живописных портретов председателей Общества «Просвита». Отслеживается история создания упомянутых памятников живописи в контексте деятельности Общества. Выясняется вопрос поступления анализируемых произведений в Национальный музей во Львове им. А. Шептицкого. Впервые представлена целостная характеристика портретной галереи деятелей «Просвиты» с учетом тех произведений, местонахождение которых сейчас неизвестно.

Ключевые слова: Общество «Просвита», портретная галерея, музей, К. Устиянович, И. Труш.

Оксана ТРІСКА

КОЛЕКЦІЯ ІКОН НА СКЛІ З НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗЕЮ У ЛЬВОВІ ім. АНДРЕЯ ШЕПТИЦЬКОГО

100-літньому ювілею
Віри Іларіонівни Свєнціцької
присвячується

Подається огляд колекції ікон на склі Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького, до якої входить вісімдесят сім творів різних періодів виконання — від професійного малярства доби Бароко до прикладів гутного ремесла і народного примітиву. Автор наголошує на історії формування збірки, аналізує художні та композиційні особливості українських артефактів, а також проводить атрибуцію зарубіжних зразків.

Ключові слова: колекція, ікона на склі, іконографія, художні особливості, стилістика, народний маляр.

Національний музей у Львові ім. Андрея Шептицького (надалі НМЛ) володіє однією з найбільших в Україні збірок ікон на склі. До неї входить вісімдесят сім творів різних періодів — від професійного іконопису доби Бароко до прикладів гутного ремесла і народного примітиву. Твори, створені з кінця XVIII до початку XX ст., відображають основні етапи розвитку малярства на склі України, Австрії, Баварії, Польщі, Румунії, Чехії і є важливими свідченнями художніх традицій кожної з епох.

Колекція ікон на склі НМЛ чітко поділяється на дві окремі частини — українську та зарубіжну, які з огляду різного генезису та стилістики творів доцільно розглядати окремими блоками. У зв'язку з різнорідністю збережених зразків збірка ще не була предметом комплексного мистецтвознавчого дослідження. Більш оприлюдненою є група творів, що походить з Гуцульщини та Покуття, в той час як частина ікон закордонного походження наразі не введені до наукового обігу. Тому актуальним є проведення атрибуції невідомих ікон та публікації всього комплексу пам'яток як цілісного пласту народної художньої культури.

Збірка формувалась з 1912 по 1988 рр., її збирали ентузіасти — митці, громадські діячі, представники греко-католицького духовенства, тому більшість експонатів, окрім художньої, мають ще й історичну цінність. Колекцію поповнювали поетапно — перші надходження датовані 1912—1914 рр. У 1912 р. дві перші роботи музею подарував священик Я. Мустинович із Закарпаття, у 1913 р. — три пам'ятки передав о. Йосиф Іванець (1865—1920, батько січового стрільця, художника Івана Іванця). Великий внесок до музейної скарбниці зробив активний учасник визвольних змагань, капелан Української Галицької Армії о. Григорій Рибчак (1859—1921). Будучи довголітнім парохом у селах Домажир, Кожичі, Зеленів, Жорниська на Яворівщині (Львівська обл.) [12, с. 499], він, окрім численних традиційних церковних творів, поповнив збірку двома іконами на склі.

Декілька артефактів у 1914 р. передали інші доброчинці — дяк Андрій Бас, священик Коненський, о. доктор Костянтин Богачевський. Як відомо, владика К. Богачевський (1884—1961) був одним з активістів музейної справи. Син о. Сильвестра Богачевського, він на початку XX ст. брав участь у поїздках по Галичині, Буковині, Волині, Закарпатті, Лемківщині, які організовував директор музею Іларіон Свєнціцький [4, с. 215]. Чоти-

Іл. 1. Розп'яття з Пристоячими, НМЛ І-3462, 49065, сер. XIX ст., 37x29,5 см, скло, розпис, посріблення. Походить з с. Нижній Березів Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.

Іл. 2. Родина Німчиків (?). Св. Миколай, НМЛ І-578, 15420/1, середина — третя чверть XIX ст., м. Богородчани (?) Івано-Франківської обл., 54x43,5 см, скло, розпис, позолота. Походить з Калуського р-ну Івано-Франківської обл.

ри подаровані владикою образи на склі походять з Калущини на Львівщині.

До формування збірки долучився й Союз прихильників Національного музею — у 1931, 1936 й 1938 рр. Його члени закупляли твори у Михайла Ближнюка з с. Кути Косівського району, який «поставляв» українські ікони на склі польському колекціонерові Норберту Ліпоччі. У нього, зокрема, були придбані п'ять кращих гуцульсько-покутських образів, які є окрасою колекції.

Наступним етапом було поповнення фондів в результаті реорганізації львівських музеїв — у 1940 рр. до НМЛ (на той час «Львівський державний музей українського мистецтва») передали частину колекції Музею Богословської Академії (26 ікон). Десять з цих творів у минулому належали художниці та громадській діячці Ярославі Музиці (1894—1973).

Різнорідні джерела надходження дали змогу сформувати різноманітну колекцію — у 1950 рр. до неї увійшли чотири румунські ікони на склі з фондів Чернівецького краєзнавчого музею, у 1954 р. — стільки ж робіт з фондів музею «Бойківщина», що в Самборі. Серед останніх надходжень — артефакти, закуплені у 1970 рр. у Львові: від Карла Кромпеця — брата художниці Марії Кромпець-Морачевської, та митця Романа Турина.

Впродовж п'ятдесяти років збірка перебувала під дбайливою опікою довголітньої працівниці, а згодом завідувача відділу давньоукраїнського мистецтва Віри Іларіонівни Свєнціцької. Разом з Іларіоном Свєнціцьким, Миколою Федюком, Ярославою Музикою, В. Свєнціцька належала до перших поціновувачів народного малярства на склі. У 1938—1939 рр. вона здійснила атрибуцію та опис пам'яток, у 1939 р. Національний музей у Львові провів «Виставу галицького примітиву XVII—XIX ст.», на якій були вперше виставлені п'ятнадцять творів на склі. У вступній статті до каталогу І. Свєнціцький писав: «Звичайно, безіменну мистецьку творчість зачисляють у групу т. зв. малого мистецтва, себто мистецтва, що є зв'язане подекуди з ремеслом, та повстає для заспокоєння потреб практичного щоденного ужитку народніх мас... Одначе ближчий розгляд сути мистецької творчості самого народного мистця виявляє, що між єством його творчости і суттю творчости великого світового мистецтва не має різниць в якості або кількості виявленого почування й патосу» (збережена мова оригіналу. — *Прим. авт.*) [1, с. 4].

Після тривалої часової перерви започатковані Іларіоном Свєнціцьким дослідження продовжила Віра

Свєнціцька — за підтримки львівських колекціонерів було організовано декілька виставок, зокрема експозицію «Малювання на склі», на якій представили тридцять три музейні й понад сімдесят творів з приватних надбань [5; 9]. Вперше народні ікони на склі стали об'єктами окремої експозиції та детального мистецтвознавчого аналізу — в каталозі В. Свєнціцька влучно зазначала: «Кожний твір пронизаний дивовижною стрункістю композиційної побудови, з підпорядкуванням усіх компонентів з декоративними акцентами головному, що становить ідейний зміст художнього образу» [5]. Надалі дослідниця презентує ці твори в статті «Осяйні барви «червоних образів» Гуцульщини», дослідник Василь Откович — у публікації «Наше наследие» [7]. У співпраці з В. Отковичем В. Свєнціцька видала альбом «Світ очима народних майстрів», в якому, поряд з іншими жанрами іконопису, опубліковані гуцульсько-покутські образи на склі. Вбудовані в історичну канву українського народного іконопису, вони, як засвідчує ця публікація, становлять завершальний період його розвитку [11].

Своїми напрацюваннями Віра Свєнціцька сприяла популяризації цього виду народної творчості серед митців, мистецтвознавців, широкої громадськості. Вона сформувала цілісне бачення та розуміння народного малярства на склі як унікального явища народного мистецтва й водночас заохочувала молодих дослідників до його подальшого вивчення.

У більшості європейських країн техніку малювання на склі почали застосовувати в іконописі з другої пол. XVIII ст., особливого поширення вона набула у XIX ст. Найчастіше її використовували для написання ікон, призначених для домівок. Малярі відтворювали на склі традиційні християнські сюжети, копії чудотворних ікон, окремих святих.

Взірцем були графічні видруки — за ними рисували шаблони-прориси, які підкладали під скло. Прозорість скла уможливлювала легко скопіювати зображення — його розмальовували, вкінці потрібні площини золотили. Малярі повторювали підклад з більшою або меншою точністю, тому ікони на склі — це, по суті, різні іконографічні інтерпретації вибраних сюжетів, доповнені орнаментами та іншими допоміжними елементами. Завдяки технологічним особливостям такі твори завжди ефектні — їм притаманний поверхневий блиск, глибина кольору,

Іл. 3. Св. Варвара, Розп'яття, Покров Пресвятої Богородиці, НМЛ І-3925, 50623. 1872?/1876? р., 40x50,5 см, скло, розпис, позолота. Походження невідоме

мерехтіння позолоти, підсилені товщиною і прозорістю скла. Їх специфіка полягає у використанні скла як поверхні для зображення і як захисного покриття (оскільки фарбовий шар на звороті).

У країнах Центральної Європи ікони на склі почали створювати з середини XVIII ст., а з кінця цього століття малярі вже продукували недорогі за вартістю твори для власних громадян та на експорт — у фондах НМЛ знаходяться зразки і закордонного походження. В Україні малярство на склі з'явилося у другій пол. XIX ст. в результаті запозичення техніки виконання — ікони, створені за межами України, потрапляли сюди як пам'ятки з прощ або як «релігійний крам».

Ікони на склі західного реґіону України

Найбільшу частину збірки НМЛ (67 одиниць) складають українські ікони на склі. В Україні ці твори були поширені локально — на території Буковини, Гуцульщини, Покуття та частково Надсяння. Період їх створення тривав з другої половини XIX — до 30-х рр. XX ст. Малюнки на склі призначалися для домівок — у згаданих місцевостях їх називали «образа́ми», визначення «ікона» вживали зрідка — здебільшого щодо церковних творів, тому в публікації ці два терміни використовуємо синонімічно.

Більшість збережених зразків на лежить до гуцульсько-покутського ареалу і є візуально близькими — вони сприймаються єдиним пластом, виконаним самобутніми художніми засобами. В колекції пред-

Іл. 4. Св. Миколай, Іван Хреститель, Богородиця Одигітрія, НМЛ, І-862, 30630, остання чверть XIX ст., 58х48 см, скло, розпис, позолота. Походить з с. Красноставець Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.

Іл. 5. Покров Пресвятої Богородиці (фрагмент), НМЛ І-3927, 50625. Третя чверть XIX ст., 30х19,5 см, скло, розпис, позолота. Гуцульщина

ставлено чотири групи карпатських ікон: ранні твори, богородчанські, група «чорних і білих штрихів», «червоні образи» (за вже існуючим розподілом ікон на склі на часові та стилістичні групи [8, с. 22]).

Робіт, виконаних у період становлення цього виду творчості, збереглося небагато — одним з ранніх зразків є *Розп'яття з Пристоячими* (НМЛ, І-3462, іл. 1), яке атрибутуємо серединою XIX ст., покладаючись на датовану ікону цього ж автора — *Св. Миколай, Розп'яття, Богородиця з Дитям* (1851 р.) з Національного музею народного мистецтва Гуцульщини і Покуття ім. Й. Кобринського (надалі НМНМГП) [6, с. 43]. Ікона з НМЛ як і зразок з НМНМГП написані досить майстерно — чорним делікатним контуром й тонкими білими штрихами. Оскільки це з поміж відомих найбільш ранні твори — саме від них ведемо відлік розвитку малярства на склі в Україні. Характерною особливістю є безпомилкові каліграфічні підписи — на образі з НМНМГП сюжети підписані польською мовою, натомість на образі *Апостоли Петро і Павло* цього ж автора (НМЛ І-3459) — латинськими буквами, проте по-українськи.

До періоду становлення малярства на склі належать також богородчанські твори з НМЛ. Як відомо, у Станіславові в 1850—1914 рр. (нині м. Богородчани Івано-Франківської обл.) діяв малярський осередок, в якому працювали маляр Дмитро й три покоління родини Німчиків (Німчик Кароль (батько), Німчик Петро (син, 1853 р. н.) [15, с. 18, 56]. У фондах перебувають чотири образи — опосередковано про час їхнього створення свідчить невеликий формат (приблизно 31 х 23 см) і непрофільована рама прямого з'єднання (на іконі *Св. Миколая* (НМЛ І-578, іл. 2), ще дві оригінальні рами втрачені). Проте основним аргументом є біле тінювання[1] — всі чотири зразки промальовані білими штрихами, що характерно для початкового етапу застосування цієї техніки.

Серед цієї групи є дві майже ідентичні ікони *Богородиці з Дитям*. Вони нарисовані однаковим чорним контуром, проте розписані по-різному — грубим хаотичним тінюванням (НМЛ І-576) і акуратно нанесеними штрихами (НМЛ І-577). Це є підтвердженням того, що ікони на склі не цілком авторські твори — у виконавчих процесах були задіяні помічники, які, інколи, мали менший художній досвід [19].

[1] Тінювання — штрихи, нанесені пензлем, які нагадують порухи різця на дереворитах. Тінювання бувало монохромне — біле, чорне або кольорове (здебільшого краплакове). — Прим. авт.

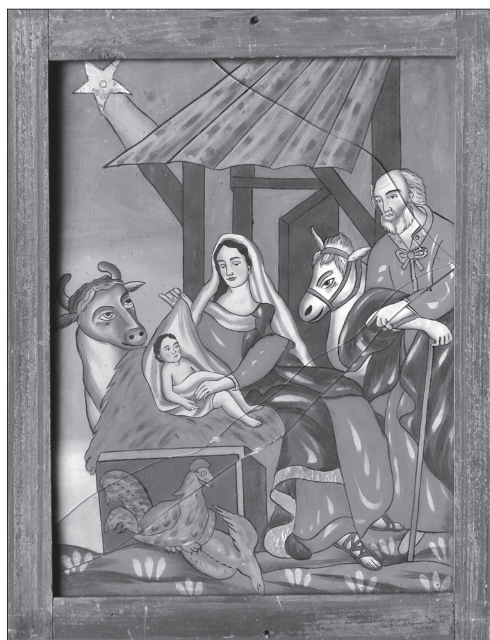
Також рідко трапляються датовані ікони — в музеї зберігаються дві пам'ятки (всього відомо близько десяти) — це *Св. Юрій, Розп'яття, Богородиця з Дитям* (НМЛ І-3926, 1862 р.) та *Св. Варвара, Розп'яття, Покров Богородиці* (НМЛ І-3925, (1872 р.?), іл. 3). Вони разюче відрізняються від попередніх за якістю виконання — сюжети окреслені невпевненими лініями та наповнені хаотичними білими штрихами, підписи нерозбірливі. Ікони такого аматорського рівня засвідчують, що їх писали люди без художнього досвіду, які, можливо, в подальшому, набували вправності й ставали майстрами. Проте процес еволюції торкався лише рівня виконання і не стосувався іконографії — вона залишалася незмінною в різні періоди. Характерно, що всі датовані образи побудовані за однією композиційною схемою — вони трьохсюжетні, по центрі з Розп'яттям, обабіч якого розміщені Богородиця та хтось із особливо шанованих святих (інколи двоє святих), а внизу скла на білій смузі фіґурують написи і дата.

Назагал сюжетний спектр гуцульсько-покутських образів складається, приблизно, з п'ятнадцяти тем, на яких зображені найбільш поширені сюжети та святі. Кожна з них виконувалась за усталеною іконографією — тому однойменні образи відрізняються між собою лише деталями та рівнем виконання. В колекції НМЛ представлено більшість відомих сюжетів — це *Розп'яття з Пристоячими, Богородиця з Дитям, Богородиця Годувальниця, Покров Пресвятої Богородиці, Коронування Марії, Св. Миколай, Св. Варвара, Св. Юрій Змієборець, Апостоли Петро і Павло, Страшний Суд*.

Численними є ікони св. Миколая — охоронця кожної української домівки. Для Покуття типові поколінні зображення святого в оточенні ангелів, херувимів, квітів або драперій. У збірці представлені шість однойменних зразків, кожний з яких дещо інший. Творчим є образ, доповнений вгорі постатями Івана Хрестителя та Богородиці з Дитям, натомість внизу, на підризнику Миколая, представлено два ангели. Святого одягнений у розписаний квітами та хрестами омофор — його барвистість надає іконі барокової пишності (НМЛ І-862, іл. 4).

Унікальним є зображення св. Миколая у повний зріст (іл. 2) — це єдиний твір на склі, виконаний за

Іл. 6. Богородиця Одигітрія, НМЛ І-864, 30632, ост. чверть XIX ст., 76х53,5 см, скло, розпис, позолота. Походить з с. Криворівня Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.



Іл. 7. Різдво Христове, НМЛ І-542, 14804, друга пол. XIX ст., 46х36 см, скло, розпис, золота фольга. Походить з с. Залуччя (Яворів) Львівської обл.

іконографією, близькою до церковних ікон на дереві. Образ написаний за лемківським дереворитом, з якого маляр запозичив основну схему — відтворив

Іл. 8. Пієта, НМЛ І-524, 14407, XIX ст., 44.5х36,5 см, скло, розпис, позолота. Походить з с. Березів (Хирів) Самбірського р-ну Львівської обл.

Іл. 9. Св. Антоній Падуанський, НМЛ І-2748, № 39677, друга пол. XIX ст., 36,5х29 см, скло, розпис. Походження невідоме

святого в арковому обрамленні, проте знехтував окремими деталями [8, с. 22]: випустив з уваги єпископський жезл, орнамент облачення тощо.

У всіх опрацьованих музейних та приватних збірках переважають типові сюжети, серед яких інколи трапляються винятки. Іконографічні межі малярства на склі розширює поясне зображення Архистратига Михаїла — у такій версії більше ікон не збереглося (НМЛ І-907). Твір належить до раннього періоду — це засвідчує біле тінювання одягу. В колекції перебувають дві ікони *Страшного Суду* — також унікати (збережено лише вісім українських аналогів).

Гуцульсько-покутське розмаїття найбільше проявилося у багатосюжетних творах. Народні майстри поєднували на одному склі різні, не пов'язані між собою теми, формуючи «об'єднаний» пантеон святих. Найчастіше повторюється композиція *Св. Миколай, Розп'яття, Богородиця з Дитям*, яку вважаємо своєрідним архетипом [10, с. 11]. У музейній колекції зберігаються три такі зразки й стільки ж версій *Св. Юрій, Розп'яття, Богородиця з Дитям*, що свідчить про взаємозамінність тем. На сьогодні відоме єдине співставлення — *Св. Варвара, Розп'яття, Покров Пресвятої Богородиці*, також виконана за цим принципом (іл. 3) — з Розп'яттям у центрі.

Колекція НМЛ знакова за кількістю представлених стилістичних груп — найбільш своєрідними за художньою манерою є вже згадувані богородчанські твори. Вони різняться колоритом — поєднанням цеглисто-червоних, блакитних й зелених відтінків на білому тлі та тюльпановидним декором.

Особливою стилістикою вирізняються дев'ять образів з групи «чорних і білих штрихів» (НМЛ І-832, І-835, І-838, І-906, І-3453, І-3454, І-3469, І-3480, І-3927) [6, с. 28]. Вони виконані одним з найбільш характерних і виразних за художньою манерою гуцульсько-покутських майстрів, який добре володів рисунком та понад усе цінував динаміку й ритмічність ліній. Усі зображення промальовані білими і чорними штрихами, які подрібнюють площини і наповнюють їх ритмікою. Штрихи контрастують із яскравими кольорами облачення, фону, рослинних елементів і надають образам особливої декоративності.

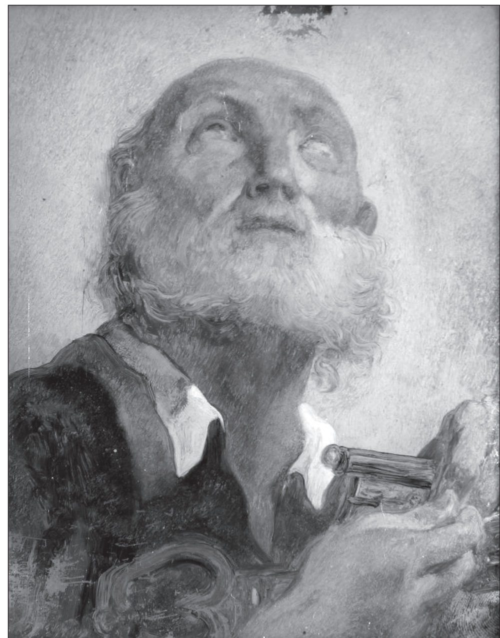
На іконах представлені традиційні сюжети — *Св. Юрій, Св. Варвара, Коронування Марії, Св. Миколай*. Також зберігся фрагмент *Покрову Пресвятої Богородиці* (частина трисюжетної ікони з Розп'яттям в центрі, НМЛ І-3927, іл. 5). Зображення Богородиці вирізняється особливим рисунком — автор надав постаті видовжено-готичної форми й зобразив зі св. Миколаєм та апостолами Петром і Павлом під покровом, що не було характерним — зазвичай зображували п'ятьох святих.

Ще один *Св. Миколай* цього ж майстра (НМЛ І-3460), промальований лише білим тінюванням. Малий формат і стилістика твору підтверджують припущення, що первинним було моделювання форм білими штрихами, потім малярі додали до них чорні, які згодом замінили на кольорові.

Саме таким «кольоровим акордом» сприймаються «червоні образи» (ікони на червоному тлі, прописані краплаковим отінюванням. — *Прим. авт.*). Три найбільш досконалі зразки перебувають у збірці НМЛ. Це традиційні гуцульські сюжети — *Богородиця з Дитям* (НМЛ І-864, іл. 6), *Св. Миколай* (НМЛ І-863) та *Св. Варвара* (НМЛ І-865), виконані за усталеною іконографією. Великий формат скла (69 x 47 см) та віртуозність написання засвідчують, що вони створені, очевидно, вкінці XIX ст. (а, можливо, у першому десятилітті XX ст.?) досвідченим малярем, який на цей момент перебував у творчому розквіті. Образи походять з с. Криворівня Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. і своєю барвистістю доповнюють яскравий колорит народної ноші та предметів хатнього облаштування (гуцульських трійць, кафель, мисок, ліжників тощо). Маляр нарисував Богородицю з Дитям тонким чорним контуром та наповнив зображення краплаковими штрихами, які проникли в усі елементи — квіти, шати Марії, німби, декор тла (зірочки та гілки), надаючи площинам розмаїття та ритмічності. Кольорової гармонії майстер досягнув незначним вкрапленням червоного тла в деталі одягу, закцентувавши увагу на білих ликах святих та ангелів. Без перебільшення автор досягнув високого рівня індивідуального осмислення й трансформації релігійного сюжету, створивши на свій лад оспівану «*Гуцульську Мадонну*». Застосовуючи ці засоби, він з такою ж майстерністю виконав два інші образи — *Св. Варвару* та *Св. Миколая*, які разом з *Богородицею Одигітрією* сприймаються як триптих.

З художньої точки зору окрасою колекції НМЛ є вибрані зразки «червоних образів» та групи «чорних і білих штрихів». Вони настільки особливі, що створюють враження окремого жанру українського народного іконопису. У цих творах народні майстри повністю відмовилися від спроб реалістичного відтворення, оскільки, як слушно зазначав П. Лащук — «їх світ емоцій не зазнавав згубних впливів, шкоди у спотворенні естетичних смаків культом

Іл. 10. Св. Станіслав (Костка), НМЛ І-547, 14989/3, 1780—1800 рр., Ауґсбурґ, Баварія, 25,5x18 см (б/р), скло, розпис. Походить з с. Вислобоки Кам'янко-Бузького р-ну Львівської обл.



Іл. 11. Св. Петро, НМЛ І-352, 6989, друга пол. XVIII ст. (1770 рр.?), Ауґсбурґ / Ауґбурзька школа?, 16,5x13 см (б/р), скло, розпис. Походження невідоме

натуралістично-зображувальних засобів і канонів «великого» (панського чи міського) мистецтва» [3, с. 46]. Однією з причин самобутності є виразна графічність малюнків на склі. Малярі досягали її опрацюванням площин мазками пензля (тінюванням),

Іл. 12. Св. Антоній Падуанський, НМЛ І-723, № 17094, поч. XIX ст., Північно-чеська склярська обл., 24,5х18 см, скло, розпис, позолота, подзеркалення. Походить з с. Артасів Жовківського р-ну Львівської обл.

Іл. 13. Св. Трійця, Пієта, НМЛ І-399, 12315, третя чверть XIX ст., с. Погоржі-Сандл, Південна Чехія / Австрія, 29х40 см (б/р), 35,5х45,5 см, скло, розпис, позолота. Походження невідоме

що за своєю суттю нагадує штрихи різця на народних дереворитах. Друга причина полягає у декоративному використанні кольору — оперуючи п'ятьма-шістьма барвами, їх використовували за принципом контрастного співставлення: червоний поєднували із зеленим, блакитним, жовтим, білим, позолотою. Народні майстри покривали кольором площини, не намагаючись відтворити форму чи досягнути об'ємності та просторовості. Саме двовимірність або площинність — третя причина довершеної стилістики гуцульсько-покутських ікон на склі.

Поряд з яскравими і темпераментно виконаними гуцульсько-покутськими образами, артефакти, що походять з Перемишльщини, видаються менш самобутніми. Вони вирізняються наслідувальним способом виконання — автори намагалися реалістично і стримано відтворити сюжети на склі. Вони уникали живописних «метафор», не дозволяючи собі розмалювати німб зеленим або червоним кольором, а крила ангела — блакитним. Ці твори не мають виразних спільних візуально-декоративних ознак, проте, незважаючи на різнорідність, відкривають перед нами ще одну невідому сторінку народного мистецтва, розвиненого на етнічних українських землях.

У колекції НМЛ зберігаються вісім ікон із околиць Самбора, Яворова, Перемишля. Деякі подібні аналоги, які доцільно використати для порівняння, бачимо у музеях Польщі — це *Богородиця Лежайська*, *Св. Варвара* та ін. Їх об'єднують характерні особливості, на підставі яких можемо припускати спільне походження цих творів. Очевидно, йдеться про групу, яку польський дослідник європейського народного малярства на склі Ю. Грабовський називав прикарпатською, прив'язуючи назву до місця поширення образів [15, с. 73]. Вчений зазначав, що ця група різнорідна й не творить стилістичної єдності — таке ж враження складається при огляді ікон з НМЛ. Проте при детальнішому ознайомленні бачимо достатньо спільних ознак, щоб стверджувати про існування малярського осередку. А. Блаховський, спираючись на документальні дані про розміщення центрів народної графіки та, можливо, малярства на склі, запропонував конкретизувати назву і назвати групу «лежайсько-перемиською» [13, с. 98]. Пропонуємо на даному етапі використовувати саме це визначення.

Художній аналіз ікон, що надійшли до Львова з фондів музею в Самборі (4 од.), з с. Березів (Хирів) Старосамбірського р-ну Львівської обл. (2 од.), з с. Домажир (Кожичі, 2 од.), с. Залужжя (1 од.) Яворівського р-ну Львівської обл., підтверджує цю думку. Основною рисою творів є «розповідний»

стиль — авторам важливо якомога точніше відтворити сюжети за підкладом. Іконографія образів тяжіє до традицій латинського обряду з переважаючою страсною тематикою: *Розп'яття*, *Воскресіння*, *Христос Страсний VIR DOLORUM*, *Пієта*, *«Діва Марія — Сім Скорбот»*, *ECCE HOMO*. Для католицького середовища характерним є зображення св. Антонія, окрім цього збереглося ще два образи — *Богородиця з Дитям* та *Різдво Христове*, поширені у вірних обох обрядів.

Більшість робіт об'єднані синім тлом, золотисто-охристий позем яких плавно переходить у блакить. Цей засіб використаний у *Розп'ятті* (НМЛ І-523), *Різдві Христовому* (НМЛ І-542, іл. 7) та в іконі *Св. Варвара* [13, с. 64] зі збірки Люблінського музею (Польща), яку вважаємо домінантним зразком цієї групи. Спільною ознакою є карміновий колір, який неодмінно фіґурує на одязі (за винятком *Христа Страсного VIR DOLORUM*). Назагал образи розмальовані з дотриманням відповідності барв реальному зображенню, а не усталеній символіці — стебла зелені, німби жовті або золотисті тощо.

У більшості подібно потрактовані лики святих — вони біло-рожевої карнації, з рум'янцями та легким моделюванням світлотінню, очі нарисовані трьома лініями, нижня повіка посередині перервана (окреслена з куточків ока). Малярі моделюють площини стриманими білими короткими штрихами, які інколи нагадують невмілі сліди різця на дереворитах (*Різдво Христове*, *Воскресіння* (НМЛ І-598), інколи — все-таки бганки тканини (*Пієта* (НМЛ І-524, іл. 8), *Богородиця з Дитям* (НМЛ І-597), *ECCE HOMO* (НМЛ І-2749)).

До яскравих ознак належить квітковий декор — вигнуті півколами спадаючі квіткові галузки, розміщені у верхній частині скла. Інколи китиці складаються з круглої троянди та шестипелюсткових квіток з великими серединками, «прорізаних» поміж пелюстками зеленими листочками. Найбільш щедро розписана ікона *Пієти* — обабіч лику Марії намальовано по великому суцвіттю білих та охристих квітів. На іконі *«Діва Марія — Сім Скорбот»* (НМЛ І-2750), довкола Богородиці півколом розміщені чотири подібні квітки.

У деяких творах використане біле та кольорове «крапкування», яким позначені разки намиста на шиї

Іл. 14. Богородиця Ченстоховська, НМЛ І-526, 14536/1, перша пол. XIX ст.?, Ченстохова (?), Польща. 25,6x18,7 см, скло, розпис, подзеркалення. Походить з Кам'янка Бузька, Львівська обл.

Іл. 15. Богородиця Одигітрія Лежайська, НМЛ І-582,15511, кін. XIX ст., Лежайськ (?), Польща, 51x35,5 см (б/р), дошка, комбінована техніка. Походить з с. Терло Самбірського р-ну Львівської обл.

Богородиці Лежайської, декоративні підвіски (*Пієта*), одяг Ісуса (*Св. Антоній*, НМЛ І-2748, іл. 9), корони Богородиці та Ісуса (*Богородиця з Дитям*).

Іл. 16. Ана Дежі. Св. Константин та Олена, НМЛ І-2871, 42076, кін. XIX — поч. XX ст., Феґераш, Румунія, 73x60,4 см, скло, розпис. Походження невідоме

На частині творів орнаментальних мотивів немає — це *Христос Страсний VIR DOLORUM* (НМЛ І-2751), *ECCE HOMO* (НМЛ І-2749), *Різдво Христове*.

Художній рівень описаних образів засвідчує, що вони створені майстрами з різним малярським досвідом. Проте близькість, а подекуди ідентичність стилістичних елементів, спосіб трактування сюжетів утверджує на думці про їхнє походження з одного осередку.

Як бачимо, збірка українських ікон на склі в НМЛ вирізняється самобутніми артефактами різного рівня виконання. Деякі твори виконані настільки впевнено та майстерно, що можемо говорити про авторський стиль письма, в якому естетика наївного переплітається з професійним застосуванням художніх засобів, таких як штрих, мазок, яскравий колорит, контраст плям, площин, фактур — розмальованого скла й металевого блиску позолоти.

Розширюючи уяву про явище гуцульсько-покутського малярства, дана колекція водночас відкриває перед нами реґіон Надсяння, на теренах якого також розвивався цей вид народної творчості.

Закордонні ікони на склі зі збірки НМЛ

Ще одну важливу частину збірки становлять твори на склі, привезені в Україну як пам'ятки з прощ або в результаті міжнародної торгівлі релігійним крамом. Образи незвичні для нас з точки зору технологічної та видової різноманітності. Вони є доказом того, що ця техніка була імпортована до нас разом із образами.

Свідченням великої популярності ікон на склі по всій Європі є наявність у НМЛ робіт з майстерень Ауґсбургу, в яких ще у 1684 р. була зафіксована цехова спеціалізація «маляр підскляних розписів» (Hinterglasmaler, нім.) [16, с. 35]. У XVIII ст. тут розпочали серійне, вже раціоналізоване виготовлення ікон, картин на релігійну та світську тематики, які у великих кількостях експортували по світу. Ініціативу їх виготовлення запозичили майстерні, розміщені в сусідньому містечку Морнау та в місцевості Штаффельзеє [20, с. 10]. У цих двох осередках стиль написання картин був дуже схожим, тому в каталозі місцем походження зазначаємо Ауґсбург або Штаффельзеє, Баварія. Із цих майстерень у збірці НМЛ перебувають три ікони: *Св. Станіслав Костка* (НМЛ, І-547, іл. 10), *Св. Тома Аквінський* (НМЛ І-546), *Св. Петро* (НМЛ І-352, іл. 11). Спосіб їхнього виконання імітує олійне малярство на полотні.

Рідкісним за виконанням є «двосторонній» образ *Св. Петро* (друга пол. XVIII ст.,), на якому лицеве й зворотне зображення однакові. Такою ж акуратною манерою письма вирізняється ікона *Св. Тома Аквінський* (кінець XVIII ст.). Тонке живописне нюансування, застосоване у цих зразках, засвідчує художній вишкіл ремісників.

Однією з можливостей цікаво репрезентувати ікону було обрамлення. Підтвердженням барокової претензійності є рама *Св. Станіслава Костки* (іл. 10), виконана з комбінованих матеріалів: профільованих лиштв, покритих фольгою, між якими вставлені розмальовані скельця з орнаментом, скріплені по кутах декоративними металевими накладками.

До колекції належать дві ікони, виготовлені за допомогою склярських методів декорування скла — це *Ecce Homo* (НМЛ І-3464) та *Св. Антоній Падуанський* (НМЛ І-723, іл. 12). Кожна із застосованих технік знакова для певного періоду розвитку ремісничого малярства на склі у Центральній Європі. *Ecce Homo* — так звана «Goldschliffbild» (з нім. — картина із золотим ритуванням) виконана в техніці гравіювання та золочення на чорному тлі. Вона виготовлена в першій пол. XIX ст. у Нижній

Сілезії — на північно-чесько-сілезькому порубіжжі та належить до ремісничих творів, які серійно продукували при гутах [17, с. 101, 109]. Картушеве обрамлення відповідає певному композиційному типові, а сюжет відтворений характерними художніми засобами: коричнево-червоними контурами та лаконічними яскравими кольорами.

Образ зі св. Антонієм містить елементи гравіювання та ілюстрування (іл. 12). Він менш ефектний, ніж попередній твір, оскільки люстроване тло сріблисто-сіре, а гравійований картуш — білий. Характер троянд та інших рослинних мотивів засвідчує, що ікона походить з майстерень Північної Чехії (початок — перша пол. XIX ст.) [18, с. 57]. Обидві роботи є картушевими композиціями уніфіковано-стереотипного написання.

Дві ікони, подаровані із Закарпаття, представляють типову продукцію Погоржі-Сандлу, одного з найбільш розвинених осередків народного малярства на склі на південно-чесько-австрійському порубіжжі. Це двосюжетні твори — *Св. Трійця*, *Пієта* (НМЛ І-399, іл. 13) і *Св. Анна навчає Марію, Втеча в Єгипет* (НМЛ І-400). Їхніми характерними ознаками є кульовидні, оранжево-червоні троянди, промальовані білими штрихами, що отримали назву «південно-чеська троянда» [17, с. 132], а також багатоколірні контури — червоно-коричневі на частинах тіла й чорні на інших елементах. Аналог, ідентичний до *Св. Трійці, Пієти*, опублікований у виданні чеських дослідниць І. Кубечкової та З. Лендерової [18, с. 159]. Ідеальна схожість цих творів засвідчує серійність продукції, а поява на українській етнічній території — її численність та швидке поширення країнами Європи.

Ще одним прикладом ремісничо-народного виробництва другої половини XIX — початку XX ст. є дзеркальні «ченстоховські» образи. На всіх іконах представлена Богородиця Ченстоховська — на двох відтворений чудотворний образ (НМЛ І-526, іл. 14, НМЛ І-527), на третьому — *Богородиця Ченстоховська і двоє святих* (НМЛ І-548). Невеликі за розміром, у декоративній рамці, ці твори, очевидно, були вишуканими пам'ятками з прощі на Святу Гору. Вони відрізняються від продукції інших осередків складною поетапною технікою виготовлення: зі звороту за трафаретом посріблене тло, потім старанно вимальовані лики і руки. Після цього — нанесений

Іл. 17. Св. Миколай, НМЛ І-590, № 15599, друга пол. XIX ст., с. Нікула (?), Румунія, 35,5х25 см, скло, розпис, позолота. Походить з Закарпаття

рисунок і великі кольорові плями, що позначають облачення святих. Найцікавішим технологічним новаторством є «поверхневий метод контурування» — основні лінії та дрібний декор пастозно намальовані на лицевій стороні скла. Невід'ємним елементом є своєрідний рамковий орнамент, що складається з розписаних скляних пластин, розміщених поміж дерев'яними лиштвами. Ю. Грабовський зазначав, що «ченстоховські» пам'ятки — це свідчення перехідного етапу між мистецтвом ремісничим і народним. Дзеркальне тло, трактування ликів і барокова рамка належать до ознак ремесла, натомість зовнішній та рамковий орнамент тяжіють до народного мистецтва [15, с. 6].

Унікатом є ікона *Богородиці Лежайської* (НМЛ І-582, іл. 5), виконана змішаною технікою. Зображення однойменного чудотворного образу було поширеним в Галичині, оскільки після його коронації у 1752 р. налагодили швидке тиражування однойменних дереворитів, а згодом і мальованих реплік. Твір архаїчний і сучасний водночас — статична іконографія Богородиці Лежайської відтворена технікою колажу: контури викладені з рельєфного паперу, вигнутого трикутниками, ризи Богородиці виклеєні з тканини з металевої нитки, лики та руки вирізані зі скла й розмальовані. Розпис скляних частин вирізняється простотою і водночас промовистістю — риси обличчя обведені потовщеним коричневим контуром, а

Іл. 18. Св. Миколай, НМЛ І-581, 15421/4, друга пол. ХІХ ст., Румунія, 30х24х1,5 см, скло, розпис, позолота. Походить з с. Новосілки Передні (Рава-Руська) Жовківського р-ну Львівської обл.

самі лики мають різний інкарнат та легко промодельовані світлотінню. У Сяноцькому музеї зберігається артефакт, виконаний з аналогічних матеріалів [15, с. 75, іл. 42]. Старанність, трудомісткість і складність роботи вказує на те, що ікона, ймовірно, створена в майстернях Лежайського монастиря.

Розмаїття збережених у НМЛ образів зумовлене різними джерелами надходжень, зокрема у 1950 р. з Чернівецького краєзнавчого музею були передані три оригінальні твори на склі — це *Св. Харлампій* (НМЛ І-2872), *Архангели Михаїл і Гавриїл* (НМЛ І-2873), *Св. Константин та Олена* (НМЛ І-2871, іл. 16). Ікони написані Аною Дежі (1860—?) — маляркою, що працювала у Феґераші (провінція Цара-Олтулуй, Румунія) до 1940 років. Вона була представницею останнього покоління малярів з родини Темаш, які переїхали працювати у Феґераш з колиски румунського народного малярства на склі — села Нікули. Збільшуючи на вимогу замовників формати ікон (до 60 х 70 см), вони виробили власний орнаментально-декоративний стиль написання. Не володіючи рисунком професійно, майстри наповнювали площини скла різними типами орнаментів. Як зазначає румунська дослідниця Ю. Данку, Ана Дежі використовувала релігійні сюжети як «можливість для необмеженого розвитку поліхромного декору» [2, с. 97].

Віра Свєнціцька, описуючи ці твори, дефінітивно й слушно зазначала, що це «хатні образи — народні примітиви» (з опису твору на інвентаризаційній картці, НМЛ). Роботи дійсно є зразком максимальної трансформації релігійного сюжету в народну картину — пропорції святих змінені, деталі спрощені або упущені, рисунок виконаний потовщеними контурами. Ще одним прикладом народного примітиву цієї ж авторки є *Архангели Михаїл і Гавриїл* (НМЛ І-2873). Румунська майстриня виконувала рисунок щиро, вкладаючи в нього передусім душу, а не малярські знання. У такому ж стилі написана і третя робота — *Святі Константин та Олена* (НМЛ І-2871). Невід'ємним атрибутом художньої ідентичності Ани Дежі є обрамлення ікон — це непрофільовані дерев'яні рами з авторським розписом (темно-червоні з декоративною гірляндою по периметру, розписані з використанням тих самих барвників, що й основне зображення).

За стилістикою твори Ани Дежі частково наближені до буковинських ікон на склі (особливо трактуванням ликів). Спільною рисою гуцульсько-покутських та румунських образів родини Темаш було перенесення сюжетів на скло із збільшенням «порогу» декоративності, що сприяло їх трансформації у вишуканий художньо-релігійний твір. Ана Дежі зуміла мінімалізувати вплив техніки виконання, розвинувши власну декоративну інтерпретацію мотивів до рівня, який відрізняється від поміркованого переосмислення релігійного сюжету.

У збірці зберігаються ще дві румунські ікони на склі, які, тяжіючи до народних примітивів, виконані з дотриманням зовсім інших мистецьких принципів — це *Св. Миколай* (НМЛ І-590, іл. 17) та *Св. Анна навчає Марію* (НМЛ І-592). Мінімалізм художніх засобів, стримана кольорова гама, відсутність декоративних елементів характерні для більшості творів, виготовлених у с. Нікула — основному осередку народного іконопису на склі в Румунії. У 1891 р. тут працювали сорок шість торговців, які продавали виготовлений крам навіть у буковинських селах [2, с. 60]. Названі образи надійшли до музейних фондів із Закарпаття, що свідчить про їхнє активне розповсюдження в сусідніх країнах.

Образ *Св. Анна навчає Марію* є своєрідним виявом народного розуміння релігійної тематики. Ікона виконана майстром, який малював інтуїтивно. Не маючи рисункових знань, він відтворював на склі відому схему зображення й дотримувався «нікуленської» стилістик [14, іл. 4, 19], мінімалізуючи лінійне та кольорове вирішення, повністю відкидаючи орнаментику. Незважаючи на те, що рисунок відповідає іконографії *Анна навчає Марію*, постать Марії підписана «IC XC».

Цікавим є переміщення ікон на склі європейськими теренами — ще один *Св. Миколай*, виконаний в Румунії (НМЛ I-581, іл. 18) потрапив до музею як дар дяка Андрія Баса з с. Новосілки Передні (Рава-Руська Львівської обл.). Це зображення вирізняється технікою виконання — основний сюжет намальований на склі, в той час як фоном є вкрита позліткою дошка, закріплена на відстані 1,5 см від скла.

Як бачимо, зарубіжні образи засвідчують широкі можливості застосування техніки малярства на склі як у ремісничій, так і в народній творчості. У колекції зберігаються ікони ремісничого, ремісничо-народного та цілком народного виконання. Багато творів походить з віддалених від України осередків. Згромадження ікон з різних центрів в одній збірці дає можливість широкого порівняння українських і закордонних аналогів. Як виявилось, основна відмінність полягає у стилістичному трактуванні сюжетів — гуцульсько-покутські образи тяжіють за манерою виконання до дереворитів, в той час як малярі із західних осередків орієнтувались на об'ємно промальовані графічні зображення.

Незважаючи на відмінну іконографію, всі образи, що зберігаються у НМЛ, висіли на стінах українських світлиць і були об'єктами глибокого вшанування. Унікальність збірки полягає с тому, що вона відкриває перед нами неочікуване мистецьке різноманіття домівок Західної України другої пол. XIX — поч. XX століття. Без огляду на «неканонічність», скляні розписи перебували в церквах — в музеї зберігаються два експонати з церкви с. Кожичі Яворівського р-ну Львівської обл.

Збережені артефакти підтверджують масовість явища народного іконопису на склі у Центральній та Східній Європі, а також його міжконфесійний характер: поширюючись поміж прочанами, потрапляючи на інші терени, ікони залишались важливими знаками віри без огляду на різницю місцевих обрядів.

1. Вистава Галицького примітиву XVII—XIX вв. : каталог виставки / авт. стат. Свєнціцький І., Федюк М. — Львів : Наукова фундація Національного музею у Львові, 1939. — С. 4.
2. *Данку Ю*. Румынская народная живопись по стеклу / Данку Ю., Данку Д. — Бухарест : Меридиане, 1982. — С. 97.
3. *Лащук Ю*. Покутська кераміка / Лащук Ю. — Опішне : Українське народознавство, 1998. — С. 46.
4. *Лильо З*. Національний музей у Львові : становлення та формування збірок / Лильо З. // Zachodnioukrajinska sztuka cerkiewna. — Cz. II. Materialy z miedzynarodowej konferencji naukowej Lancut ; Kotan, 17—18 kwietnia 2004 r. — Lancut, 2004. — S. 209—234.
5. Малювання на склі : каталог виставки з фондів Музею та збірок львівських колекціонерів / авт. вступ. ст., упоряд. Свєнціцька В. — Львів : НМЛ, 1990. — 20 с.
6. Народна ікона на склі : альбом / упоряд. Романів-Тріска О. — К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. — С. 43.
7. *Откович В*. Наше наследие / Откович В. // Искусство. — 1991. — № 3. — С. 147—151.
8. *Романів-Тріска О*. Західноукраїнське малярство на склі XIX — початку XX століття / Романів-Тріска О. // Народна ікона на склі : альбом. — К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. — С. 22.
9. *Свєнціцька В*. Осяйні барви «червоних образів» Гуцульщини / Свєнціцька В. // Дзвін. — 1990. — № 12. — С. 140—146.
10. *Станкевич М*. Феномен ікони на склі / Станкевич М. // Народна ікона на склі : альбом. — К. : Інститут колекціонерства при НТШ, 2008. — С. 11.
11. Українське народне малярство XIII—XX століть: Світ очима народних митців : альбом / авт.-упоряд. Свєнціцька В.І., Откович В.П. — К. : Мистецтво, 1991. — 302 с.
12. *Шейко О*. Роль греко-католицького духовенства в діяльності Національного музею та формуванні збірки іконопису установи в 1905—1939 роках / Шейко О // Збереження й дослідження історико-культурної спадщини в музейних зібраннях: історичні, мистецтвознавчі та музеологічні аспекти діяльності. Матеріали міжнародної наукової конференції. Збірник. — Львів : Національний музей у Львові ім. А. Шептицького, 2013. — С. 495—502 (499).
13. *Błachowski A*. Malarstwo na szkle. Tradycje i współczesnosć polskiej sztuki ludowej / Błachowski A. — Lublin ; Toruń : Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, 2004. — S. 98.
14. *Dancu J*. Die bäuerliche Hinterglasmalerei in Rumänien / J. Dancu, D. Dancu. — Bukarest : Meridiane, 1975. — Il. 4, 19.

15. *Grabowski J*. Ludowe malarstwo na szkle / Grabowski J. — Wrocław ; Warszawa ; Krakow : Ossolineum, 1968. — S. 18, 56.
16. Hinterglasmalerei. Europa, China, Indien. Die Sammlung Udo Dammert. — München : Prestel Verlag, 1993. — S. 35.
17. *Kafka L*. Malované na skle. Lidové podmalby / L. Kafka. — Praha : Lika Klub, 2005. — S. 101, 109.
18. *Kubečkova I*. Lidove podmalby / Kubečkova I., Lenderova Z. — Praha : W-servis, 1995. — S. 57.
19. *Niemczyk K*. Szlakiem sztuki ludowej / K. Niemczyk // Kurier Stanisławowski. — 1932. — № 727, 729, 731 — (Дані неповні через раритетність видання).
20. *Schmidt L*. Hinterglas. Zeugnisse einer alten Hauskunst / Schmidt L. — München : Hugendubel, 1982. — S. 10.

Oksana Triska

LLECTION OF GLASS ICONS
AT THE ANDREY SHEPTYTS'KY
NATIONAL MUSEUM IN L'VIV

Dedicated to the Centennial of Vira Ilarionivna Svientsits'ka

The article describes the collection of glass icons at the Andrey Sheptyts'ky National Museum in L'viv, which includes eighty-seven works dating back to different periods — from professional Baroque paintings to specimens of glass-blowing and primitive folk art. The author focuses on the formation of the collection, analyzes the artistic and compositional features of the Ukrainian artifacts, and discusses the attribution of foreign icons.

Keywords: collection, icon on glass, iconography, artistic features, style, folk artist.

Оксана Триска

КОЛЛЕКЦИЯ ИКОН НА СТЕКЛЕ
С НАЦИОНАЛЬНОГО МУЗЕЯ ВО ЛЬВОВЕ
им. АНДРЕЯ ШЕПТИЦКОГО

100-летнему юбилею Веры Илларионовны Свенцицкой посвящается

Подается обзор коллекции икон на стекле Национального музея во Львове им. Андрея Шептицкого, включающих восемдесят семь образцов разных периодов исполнения — от профессионального малярства Бароко до примеров гутного ремесла и народного примитива. Автор акцентирует на истории формирования коллекции, анализирует художественные та композиционные особенности украинских артефактов, а также проводит атрибуцию зарубежных образцов.

Ключевые слова: коллекция, икона на стекле, иконография, художественные особенности, стилистика, народный маляр.

Олена НИКОРАК

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУСТОК ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО ПОЛІССЯ Й ВОЛИНІ

Досліджено мистецьку особливість узорнотканих хусток західноукраїнського Полісся й Волині. Визначено основні схеми композицій, мотиви, колорит, охарактеризовано найважливіші засоби і прийоми художньої виразності виробів цих теренів.

Ключові слова: домоткані хустки, схеми композицій, мотиви, колорит.

Домоткані хустки — жіночі головні убори західноукраїнського Полісся й Волині — відомі як хустини «плати», «платки», «пілки», «портовини», «старовіцькі хустки», «заткані хустки». За розмірами (50, 60, 70-х 70, 75, 110 см), формою (у вигляді ледь видовженого прямокутника), декором і способами ношення вони зберегли архаїчні ознаки глибокої традиції. Такого типу загальнослов'янські вироби до початку — середини XX ст. поширені були й на інших теренах України, де мали різні локальні назви: «хустиця», «хустка нав'язева», «фустка», «плат», «платина», «пулка», «півка», «запанка», «заткачка», «задіганка», «заматанка», «гарусок», «літник» та ін.

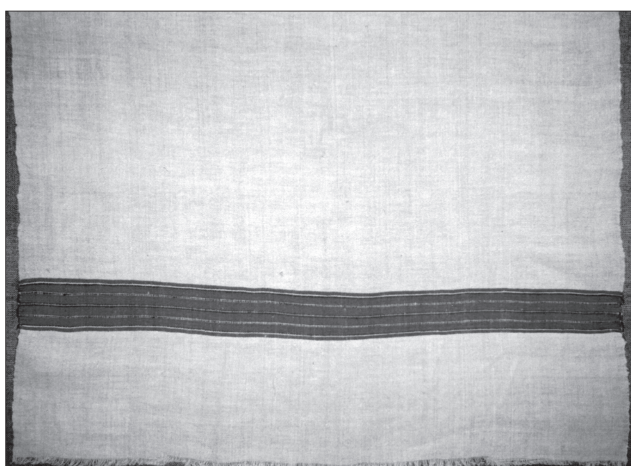
Принагідні згадки, скупі фрагментарні відомості про хустки на досліджуваних, як і інших теренах України, їхній декор, а найбільше — про способи ношення й використання їх у традиційних звичаях та обрядах знаходимо в працях таких вітчизняних та зарубіжних учених, як Хв. Вовка [39, с. 133—136], К.І. Матейко [44, с. 130—131], М.П. Сахро [49, с. 55], С.Й. Сидорович [50, с. 71—72], Г.Г. Стельмащук [51, с. 160, 167; 52, с. 131—135; 53, с. 149], Л.Н. Молчанової [45, с. 348], Р.В. Захарчук-Чугай [52, с. 62], О.В. Олійник [48, с. 18], О.Ю. Косміної [41, с. 52—53; 42, с. 8—9, 13, 15], О.І. Никорак [46, с. 637—648; 47, с. 202], Н. Гатальської та Г. Івашків [3, табл. 3], А. Українець [5, с. 21].

Зацікавлення сучасних художників-модельєрів, текстильників, дизайнерів святкового одягу та сценічних костюмів автентичними виробами, декор яких слугує цінним джерелом творчої інспірації, спонукало до написання цієї статті.

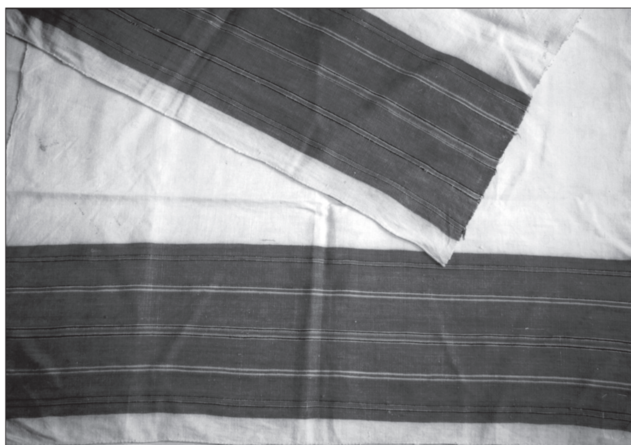
Основою для вивчення художньо-естетичних особливостей хусток західноукраїнського Полісся й Волині були експонати, що зберігаються в колекціях Рівненського краєзнавчого музею, Сарненського історико-етнографічного музею, Волинського краєзнавчого музею, Музею Івана Гончара, Музею етнографії та художнього промислу, музейних кімнатах (чи кутках) при загальноосвітніх школах, ліцеях та сільських клубах чи бібліотеках, і польові матеріали автора.

Традиційні хустки досліджуваних теренів виготовлені полотняним переплетенням переважно з високоякісної, тонко й рівномірно спряденої вручну відбіленої (іноді й не відбіленої «сирової») лляної (деколи — конопляної) пряжі. Їх продовжували ткати до

Хустка домоткана (фрагмент). Льон, бавовна «горінка»; полотняне, репсове ткання, с. Кукли Маневицького р-ну Волинської обл., 1920-ті рр.; ВКМ Д–950



Хустка домоткана (фрагмент). Льон, бавовна «горінка»; полотняне, репсове ткання, с. Макаревичі Ківерцівського р-ну Волинської обл., поч. XX ст.; ВКМ Д–295



Хустка домоткана (фрагмент). Льон, бавовна «горінка»; полотняне, репсове ткання, с. Ставок Костопільського р-ну Рівненської обл., 1920—1930-ті рр.; РКМ Т–2472

1940—1950-х років[1]. Такі полотняні хустки були найчастіше з одного, іноді двох зшитих посередині полотнищ (Маневицький, Турійський, Ковельський р-ни Волинської обл.). Відповідно тло таких виробів мало білі відтінки, або поєднання білих та сірих.

Головним декоративним акцентом хусток Волині й Полісся були групи гладких смуг («жички», «перетички») переважно червоних відтінків, створених бавовняною пряжею «горинь», «горінка» промислового виробництва. Вони характерні різноманітністю схем розташування смуг: на поперечних вужчих краях, по периметру та по всьому полотнищу у вигляді горизонтальних смуг чи клітки з виділенням двох поперечних або всіх чотирьох країв.

У більшості хусток, аналогічно наміткам (які побутували на цих теренах майже до кінця XX ст.), лише коротші поперечні сторони оздоблені (переткані) групами вужчих (до 5 см) або ширших (до 10—17 см) червоних смуг з незначним вкрапленням чорного (або темно-синього), жовтого і білого кольорів. Домінуючі червоні смуги згруповані здебільшого за три-, рідше дво-, чотири-, чи п'ятидільною схемою.

Зокрема, **серед тридільних** композицій ширшою є переважно середня площина (с. Синове Старовижівського р-ну), тоді як бокові, симетрично розташовані смуги завершені ззовні вузькими поверхницями, здебільшого є вужчими [1]. Невеликі проміжки білого тла між ними вносять свіжість у сприйняття композиції і перегукуються з основним полотнищем виробу. Завдяки техніці репсового переплетення (якою тчуть переважно лише в місцях смуг) досягнуто насиченості й активності звучання червоного кольору.

Часом у такого типу композиціях червоні смуги розмежовані дещо ширшими й багатшими за фактурою стрічками зі скручених білої, червоної та голубої ниток (с. Кукли Маневицького р-ну) [2]. Такі меланжеві стрічки рельєфно виступають над гладкою поверхнею червоного тла домінуючих смуг, формують світло-тіньові переливи, дещо перегукуються з центральним сріблясто-білим полотнищем хустки.

Менше поширені на досліджуваних теренах Волині й Полісся **хустки з дводільним симетричним** (с. Погулянка Маневицького р-ну, автор Чикалюк

[1] ПМА. Записано 23.06.2012 р. у с. Хорохорин Луцького р-ну, від Приходько Юлії Павлівни, 1927 р. н.

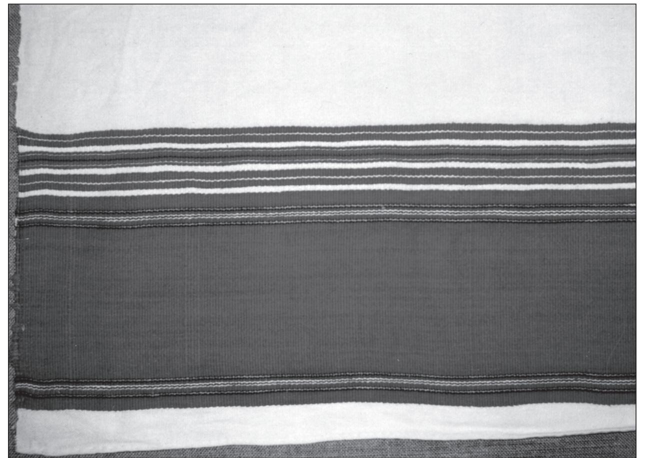
Ніна Федорівна [3], с. Кричильськ Сарненського р-ну) [31] **розташуванням основних червоних смуг на поперечних краях**. Естетичної виразності цих виробів досягнуто мінімальними засобами. Зокрема, в таких симетричних дводільних композиціях традиційно домінуючими є парні однакової ширини червоні смуги. Вони розділені по середині вузькою групою, утвореною тонесенькими білими і червоними стрічками, які обрамляють центральну чорну площину. Білі є акцентом композиції. Їх доповнюють і підтримують парні чорно-білі штрих-пунктирні лінії з ледь помітними жовтими пасочками в центрі, які розташовані при обох бічних краях домінуючих червоних смуг. Своєю мерехтливістю вони вносять певний ліризм і пожвавлюють сприйняття декору хустки.

Варіантом цього типу композицій є ті, в яких чіткіше виділена середня дрібновзориста смуга у вигляді позмінно повторюваних поряд контрастних чорних і білих мініатюрних квадратиків, утворених перетиком (с. Кричильськ) [32]. Завдяки симетричному обрамленню цієї провідної смуги ширшими червоними та вузенькими поодинокими червоними, чорними та білими штрих-пунктирними стрічками ще більше посилюється виразність композиції.

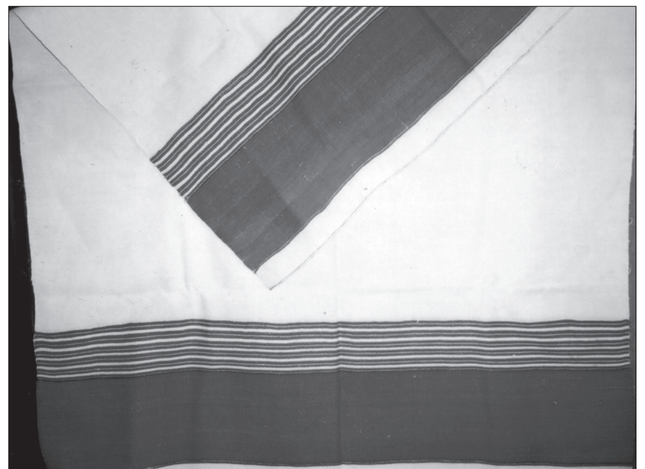
Більшою естетичною вишуканістю позначені хустки з чотиридільною схемою розташування вузьких чи широких червоних смуг лише на поперечних кінцях. Вони характерні тим, що між цими домінуючими червоними смугами вміщені поодинокі вузькі чорні або червоні стрічки чи групи симетрично закомпонованих пасочків (в 1, 2, 3 нитки) білої, жовтої та червоної барв. Такого типу хустки поширені були в поліських селах (Кукли Маневицького [4], Макаревичі Ківерцівського [5] р-нів Волинської) та (с. Ставок Костопільського р-ну Рівненської обл.) [19; 20] тощо.

Різноманітності й варіативності цього типу композицій народні майстри досягали також тим, що завдяки поєднанню суцільних тоненьких чорних і білих та жовтих і чорних (чи жовтих і червоних) штрих-пунктирних ліній (останні мають вигляд мініатюрних «гребінців») створювали ефект мерехтливості, що збагачує загальне художнє вирішення твору (с. Поліське Старовижівського р-ну Волинської обл.) [6].

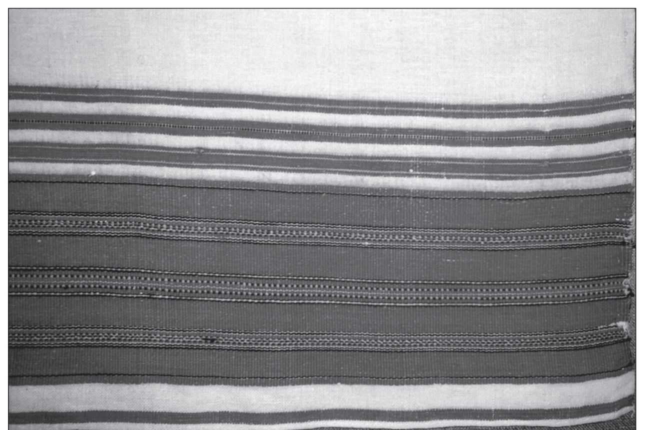
Для посилення декоративності твору та більшого виділення центральної групи смуг іноді майстри за-



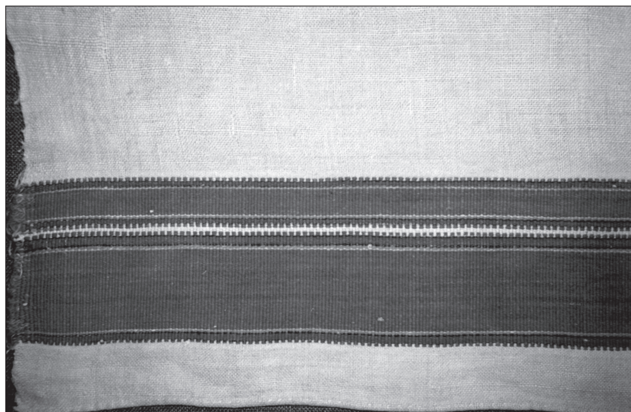
Мельничук Пріська Олексіївна (1880—1970 рр.) Хустка домоткана (фрагмент). Льон, бавовна «горінка»; полотняне, репсове ткання, Ківерцівський р-н Волинської обл., поч. XX ст.; ВКМ Д—289



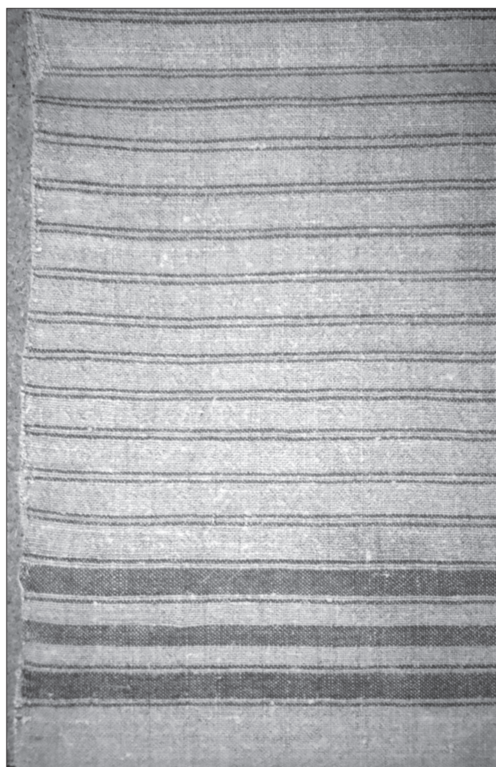
Хустка домоткана (фрагмент). Льон, бавовна «горінка»; полотняне, репсове ткання, смт. Цумань Ківерцівського р-ну Волинської обл., поч. XX ст.; МІГ КТ—6566



Хустка домоткана (фрагмент). Льон, бавовна «горінка»; полотняне, репсове ткання, с. Поліське Старовижівського р-ну Волинської обл., поч. XX ст.; ВКМ Д—1135



Хустка домоткана (фрагмент). Льон, бавовна «горінка»; полотняне, репсове ткання, с. Одеради Луцького р-ну Волинської обл., поч. XX ст.; ВКМ Д–941



Хустка домоткана (фрагмент). Льон, бавовна «горінка»; полотняне, репсове ткання. Полісся, поч. XX ст.; МІГ Т–741

стосовували також ефект меланжу. Цього досягали скручуванням двох чи трьох ниток контрастних — червоної і білої, червоної і жовтої, білої і чорної або білої, чорної та червоної барв. Такі грубі тонально, не однорідно скручені нитки, укладені паралельно вправо і вліво, створювали декор у вигляді колоска (автор Рощук Аксентія Степанівна 1911—1950 рр., с. Збуж Костопільського [7], смт. Колки Маневицького [11] р-нів). Вони рельєфно виступали над поверхнею тла й акцентували на собі увагу. Іншим способом підсилення декору були мініатюрні чорно-білі штрих-пунктирні пасочки, які обрамляли ці та інші групи вузеньких стрічок, розмежовуючи домінуючі червоні смуги. Зовнішні краї основної групи смуг симетрично обрамлені або розділені переважно трьома тонкими тридільними червоними смугами «поверхницями». Іноді вони укладені лише від середини виробу, а зовнішні краї завершені однією смужкою.

При складнішому, переважно п'ятидільному розташуванні таких вузьких смуг, середня — сформована тоненькими чорними (або темно-синіми й білими), жовтими й червоними пасочками (с. Кричильськ) [33]. Центральна з них, у вигляді штрих-пунктирної лінії, є акцентом композиції. Ці контрастні сполуки чорного та білого (іноді чорного й жовтого) кольорів, які формують монотонну ритміку по горизонталі, створені технікою перетику. Поодинокі суцільноткані чорні та білі тоненькі пасочки, які розмежовують дещо ширші червоні, симетрично розташовані поперечні смуги, підкреслюють вертикальну ритміку. Завершення зовнішніх країв таких груп смуг вузенькими червоними стрічками «поверхницями» забезпечує плавний перехід від насичених декором країв до нейтрального білого тла хустки [33].

Дещо багатшими з мистецької точки зору є хустки, поперечні краї яких завершені групами широких червоних смуг, та підпорядкованих їм вузеньких стрічок, при наявності більшої кількості поверхниць з однієї чи обох сторін. Крім симетричних поширені також композиції з асиметричним розташуванням смуг. Зокрема, до найпростіших за оздобленням належать дводільні асиметричні композиції хусток, поширених на Волинському Поліссі (с. Одеради Луцького [7], м. Цумань Ківерцівського р-нів [8; 15] Волинської обл.). У них основні, доволі широкі червоні площини розташовані на незначній відстані від поперечного краю хустки, а вузькі групи стрічок «поверхниці» укладені лише з однієї внутрішньої сторони. Завдяки такій композиційній схемі формується поступовий перехід від тонально соковитих червоних країв до нейтральної однотонної — білої середини виробу. Іноді звучання червоної барви ще підсилене введенням тоненьких чорних (голубих або темно-синіх чи білих) пасочків, симетрично укладених при краях основної широкої площини або посередині деяких вузеньких «поверхниць».

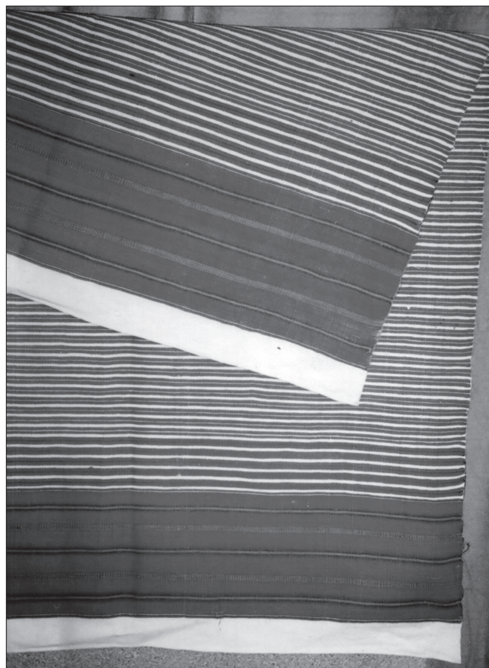
Такого типу «перетканi» домотканi хустки, в яких декор зосереджений лише на двох поперечних кінцях, мали назву «плати», «платини», «на два кінці» [38, табл. 3]. Вони поширені були на Волинському (Ковельський, Старовижівський, Ратнівський, Маневицький, Луцький) та Рівненському (Костопільський, Сарненський, Березнівський р-ни) Поліссі. Однотипні хустки «плати» побутували й на інших теренах Українського (зокрема, Житомирського та Київського) Полісся [39, с. 62].

Інший тип композиції складають «пописані» хустки, в яких не лише поперечні краї, а й середня площина заповнена поперечними червоними смугами. Є два варіанти такого типу композицій. **Перший** — характерний розрідженим розташуванням спарених вузьких червоних стрічок по центру виробу (рапорт сягає 2—2,5 см) та значно ширшими групами смуг «заборами» (загальна ширина яких сягає 7—8 см) три-, п'ятидільної будови, які завершують вужчі краї виробів (с. Кричильськ) [16; 33].

Для другого варіанту — типова перевага червоних смуг над білим фоном не лише при краях хустки, але й по всьому полотнищу (смт. Цумань, Макаревичі Ківерцівського [17], с. Постайно Костопільського [21] р-нів).

Центральна частина цих виробів заповнена горизонтальними, щільно укладеними поряд вузькими тридільними стрічками (спарені червоні, розділені жовтою посередині) на нейтральному білому тлі. Вони формують рівномірну монотонну ритміку по вертикалі. Вагомою складовою композиції традиційно є суцільна широка червона площина, в якій тридільність підкреслена ледь помітними вузькими чорними та жовтими стрічками. Останні — дещо перегукуються з аналогічними (за схемою розташування) пасочками основної взористої площини і, разом з ними, творять цілість емоційно-насиченого декору хустки. Традиційним способом акцентування домінуючих груп червоних смуг є також розташування дрібновзористих фактурних стрічок у вигляді колоска, створених скручуванням двох—трьох ниток контрастних кольорів (білої та чорної або жовтої та червоної). Вони найчастіше розташовані посередині або біля країв таких смуг і творять акцент композиції [21].

У загальних рисах за місцем розташування горизонтальних смуг лише біля поперечних країв та по



Хустка домоткана. Льон, бавовна «горінка»; полотняне, репсове ткання, смт. Цумань Ківерцівського р-ну Волинської обл., поч. XX ст.; МІГ Т—642

Повх Олександра Антонівна. Хустка домоткана (фрагмент). Льон, бавовна «горінка»; полотняне, репсове ткання, с. Велимче Ратнівського р-ну Волинської обл., 1930-ті рр.; ВКМ Д—77

Хустка домоткана (фрагмент). Льон, бавовна «горінка»; полотняне, репсове ткання, с. Межирічі Корецького р-ну Рівненської обл., поч. ХХ ст.; МІГ КН–14322

Хустка домоткана. Льон, бавовна «горінка»; полотняне ткання, с. Кричильськ Сарненського р-ну Рівненської обл., поч. ХХ ст.; СІЕМ Т–489

всьому полю домоткані поліські й волинські хустки схожі з покутськими «старовіцькими» аналогами. Однак останні вибагливіші й різноманітніші за схемами й ритмікою смугастого декору та значно насиченіші за колоритом [46].

Чи не найчисельнішу групу складають домоткані хустки, в яких різної ширини червоні смуги обрамляють усі краї по периметру, а середина однотонна, біла. До найпростіших за композицією належать ті вироби, в яких лише однією, часом доволі широкою червоною площиною, «габою», завершені повздовжні й поперечні краї [22]. Ширина таких домінуючих червоних площин іноді займає дві третини виробу.

Найпоширенішими є хустки, в яких одна ширша смуга (5—5,5 см) з вузенькими (0,2—0,3 см) подвійними чи потрійними поверхницями (загальна ширина яких сягає 5—6 см) розташована на відстані 2—4 см від усіх країв виробу (сс. Великі Межирічі Рівненського [18], Велимче Ратнівського [9; 10] р-нів).

Дещо складніші й вибагливіші за декором є хустки з подвійними, потрійними чи п'ятидільними домінуючими чи потрійними смугами, розділеними однією, двома чи трьома вузенькими стрічками «обмітками» на білому тлі (с. Переведь Млинівського [23], Рястин, Дорогобуж Гощанського [24; 25] та Корецького [26], с. Кричильськ, Тутовичі Сарненського [32; 35; 36] р-нів).

Варіативністю співвідношення ширших і вужчих червоних стрічок досягнуто різноманітності декору хусток. Задля увиразнення домінуючих та підпорядкованих їм смуг іноді введено мінімальну кількість чорного або темно-синього кольорів. Тоненькими (в 1—2 нитки) парними чи поодинокими стрічками цих барв акцентують переважно середню частину смуг (с. Вербче Сарненського р-ну [27]). Аналоги хусток зі смугами, зосередженими лише біля поперечних і повздовжніх країв, побутували й на інших теренах Центрального та Східного Полісся (с. Новаки Коростенського р-ну Житомирської, с. Хухра Охтирського р-ну Сумської обл.) [12; 13].

Окрему доволі чисельну групу складають клітчасті «засновані», «пописані», «у клєтку», «картаті», «кратівки» домоткані хустки «плати», типові для досліджуваних теренів Волині й Полісся. У них не лише всі краї, але й середина заповнена, «пописана» вздовж і впоперек вузькими смугами. Вектор варіативності таких дрібно, — чи крупнорапортних композицій (у межах центральної площини виробів), а також групування домінуючих площин біля їхніх краї доволі широкий.

Характерною особливістю клітчастого декору таких домотканих виробів є: симетричність розташування смуг різної ширини як по вертикалі, так і по

горизонталі; акцентування всіх (повздовжніх і поперечних) країв групами щільніше, ніж по центру укладених широких смуг; розріджене розташування значно вужчих стрічок по середині полотнища хустки. **На основі залучених до аналізу клітчастих хусток за схемами композиції можна умовно виокремити два варіанти**.

До першого залучаємо вироби з розрідженим розташуванням поодиноких чи спарених тоненьких повздовжніх смуг «заснівок» та поперечних «перетичок», «перетиків». Спостерігається монотонне й рівномірне повторення поодиноких вузьких (0,2—0,5 см) стрічок на однаковій відстані (1,5—2 см) як по вертикалі, так і по горизонталі [28]. Іноді рапорт центральної площини виробу формують вузенькі червоні спарені стрічки (с. Кричильськ Сарненського р-ну) [37], які дещо порушують одноманітність декору середнього поля, збагачують ритміку поперечних і повздовжніх смуг, що взаємно пересікаються, і увиразнюють загальну композицію виробу.

Більшої виразності картатому декору центральної площини хусток додавали поодинокі червоні та чорні пасочки, укладені на відстані 2—3, іноді 3—4 см від основних парних червоних стрічок. Позмінне чергування чорного пасочка посередині одного квадрата чи прямокутника, а червоного — в центрі суміжного, сприяло урізноманітненню ритміки і збагаченню композиції [35].

Бокові краї таких хусток традиційно завершені масивними три-, іноді п'ятидільними групами смуг (загальна ширина яких становить 10—15 см). Ці провідні червоні площини в основному зрівноважені з білими проміжками тла між ними й поодинокими червоними стрічками. Домінуюча — центральна група смуг утворена переважно чотирма широкими (1—1,2 см), щільно укладеними поряд поодинокими смугами [28]. Обабіч цієї групи на відстані 1,5—2 см розташовані спарені, такої ж ширини (1—1,2 см) смуги, обрамлені подвійними вузенькими (в 1—2 нитки) поверхницями. Ці найвужчі стрічки додають легкості та вносять певний ліризм у сприйняття композиції. Варто зазначити, що завдяки співмірності (однаковій ширині) проміжків тла між домінуючою і симетрично укладеними поряд вужчими групами смуг «облямівками», ідентичній відстані тла між вузькими стрічками центральної площини хустки, досягнуто гармонійної злагодженості декору.

Хустка домоткана (фрагмент). Льон, бавовна «горінка»; полотняне ткання, с. Кричильськ Сарненського р-ну Рівненської обл., поч. XX ст.; СІЕМ Т–489

Хустка домоткана. Льон, бавовна «горінка»; полотняне ткання, с. Перевередів Млинівського р-ну Рівненської обл., кін XIX — поч. XX ст.; РКМ Т–4257

До другого варіанту клітчастих композицій хусток відносимо ті, в яких середина щільніше заповнена дещо ширшими (0,1—2 см) червоними поодинокими спареними чи потрійними смугами, що взаємно перетинаються на відстані 2—3 сантиметрів (сс. Старожуків Рівненського, Ставок Костопільського, Кузьмівка Сарненського р-нів) [29; 30; 31; 14].

Системі декору цієї площини виробів типове співвідношення одного (ширини смуги) до півтора чи двох (проміжку тла між ними). Навіть при такій нескладній схемі розташування завдяки більшій ширині ці червоні смуги значно активніші за звучанням кольору. Насиченість оздоблення центральної площини ще більше підсилена масивнішими, витканими червоною «заполоччю» чи «горинню» облямівками. Останні характерні щільністю розташування домінуючих червоних смуг та доповнюючих стрічок. Вони сформовані найчастіше трьома основними (по 3—4 см) смугами,

Хустка домоткана. Льон, бавовна «горінка»; полотняне ткання, с. Рястин Гощанського р-ну Рівненської обл., поч. XX ст.; РКМ Т–4183

Хустка домоткана. Льон, бавовна «горінка»; полотняне ткання. Полісся, кін. XIX ст.; РКМ Т–2453

а проміжки білого тла між ними рівномірно заповнені двома (спареними) вузькими червоними стрічками, які збагачували й урізноманітнювали їхню ритміку в межах групи облямівок «габи».

При густому клітчастому декорі середини виробу біле тло переважає над червоними стрічками, які взаємно перетинаються. У цих широких площинах «габах» вузькі, ледь помітні (в 1—2 нитки) білі стрічки, акцентують в основному дво- чи тридільну схему їхнього розташування. Вони підкреслюють також горизонтальну й вертикальну ритміку, полегшують насичену за емоційною напругою червону групу домінуючих смуг і певним чином перегукуються з білим фоном середини виробу.

При загальній подібності декору облямівок помітною закономірністю є виділення центральної частини непарною кількістю (три—п'ять) вузьких білих стрічок. Натомість укладені обабіч широкі червоні площини, в свою чергу, розділені парними білими, ледь помітними пасочками.

Загалом у клітчастих композиціях хусток повздовжні та поперечні чергування світлих і темних площин неоднакової величини оживляють сприйняття їх глядачем. Поодинокі, парні чи потрійні вузькі поперечні стрічки, як і широкі білі та червоні смуги основи (заснівки), взаємно перетинаючись з відповідними кольоровими стрічками піткання, створюють клітчастий візерунок червоно-рожевого колориту. В місцях перетину червоних смуг формуються квадратні чи прямокутні ділянки з найбільшою інтенсивністю звучання цього кольору. Натомість при перехрещені вертикальних і горизонтальних червоних ниток основи (чи піткання) з білим пітканням (та основою) утворюються значно м'якші світло-рожеві площини. Наявність таких різних за насиченістю червоних та рожевих ділянок, розташованих на білому фоні, за чіткою схемою творить багатство й різноманітність декору клітчастих хусток західної частини Українського Полісся та Волині. У кожному локальному осередку є значна варіативність схем розташування широких смуг та вузьких стрічок (їх пропорційних співвідношень) і вишукані тональні градації теплого і холодного червоного кольорів на нейтральному білому чи сіруватому тлі.

Важливою складовою оздоблення поліських і волинських домотканих, як і вишитих хусток «платів», є великі китиці, прив'язані до всіх кінців [37]. Най-

частіше вони бувають червоними, червоно-білими та білими, оскільки їх виготовляють з відходів ниток тих же кольорів, якими ткали вироби[2]. Цей старовинний спосіб оздоблення хусток китицями типовий і для інших теренів України, зокрема Опілля (Яворівщини) [52, с. 31].

Домоткані «плати» з різним ступенем інтенсивності смугастого чи клітчастого декору використовувалися в щоденному та святковому побуті місцевих мешканців в основному до 1920—1930-х років. Згодом вони поступово стали виходити з ужитку, були витіснені в основному «вибійчаними» хустками промислового виробництва.

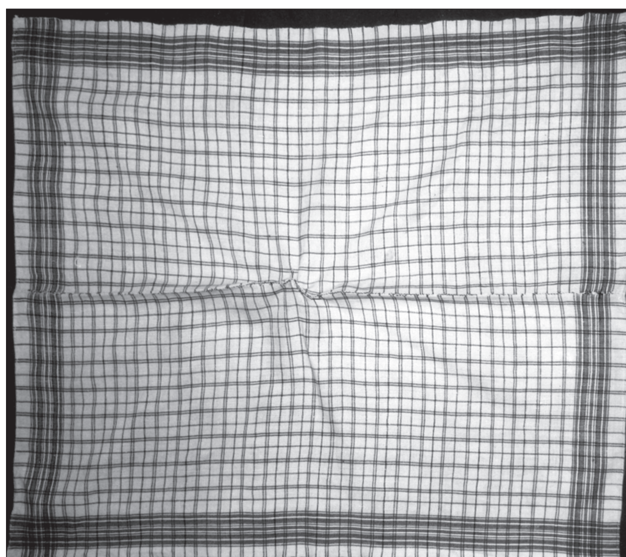
Поодинокі зразки таких «платів» зберігаються ще у старожилів досліджуваних теренів як релікт традиційного вбрання, а частіше «на смерть» — для того, щоб родичі постелили їм у труну під голову.

Отже, аналіз художньо-естетичних особливостей домотканих хусток «пілок» досліджуваного ареалу дає підстави стверджувати багатство і різноманітність схем композиції. Навіть при обмеженій кількості кольорів — домінуючого червоного та вкрапленням темносинього (або чорного) й жовтого досягнуто значної виразності декору. За поєднанням червоної та синьої барв можна дошукуватися спадкоємності давньоукраїнської традиції оздоблення одягу та інших виробів.

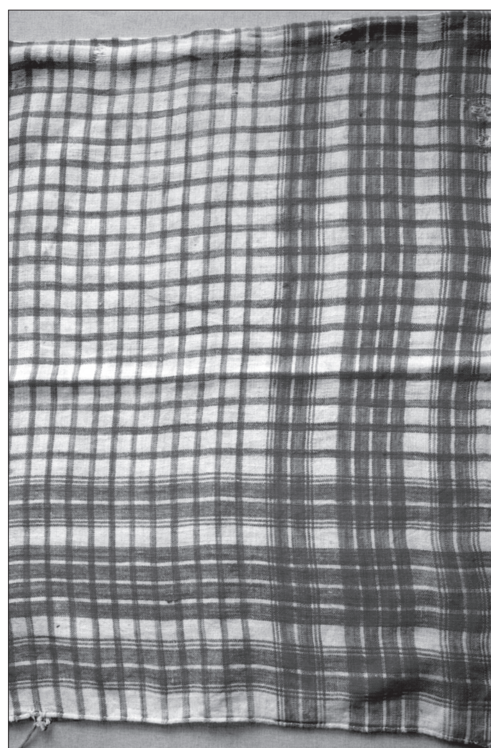
Неоднакова ширина основних білих площин фону і червоних смужок чи клітин з різним темпом ритмічних повторень, переливів сріблясто-білих (чи сіруватих) та рожевих барв — запорука багатства та різноманітності композицій. Польові матеріали засвідчують, що домоткані хустки західного регіону Українського Полісся та Волині ткали як з відбілених, так і «сирових» — невідбілених ниток. Художні особливості таких виробів залежать від виду та якості сировини, технік ткання, схем розташування смуг та звучання кольорів. Виткані вручну смугасті та клітчасті хустки — унікальне мистецьке явище.

Вивчення фахової літератури з етнології і мистецтвознавства та значної кількості пам'яток, збережених у музеях, і польові матеріали автора, зібрані під час експедицій дають підстави зробити наступні висновки:

[2] ПМА. Записано 26.06.2012 р. у с. Поромів Іваничівського р-ну Волинської обл., від Войтович Марії Мусіївни, 1924 р. н.

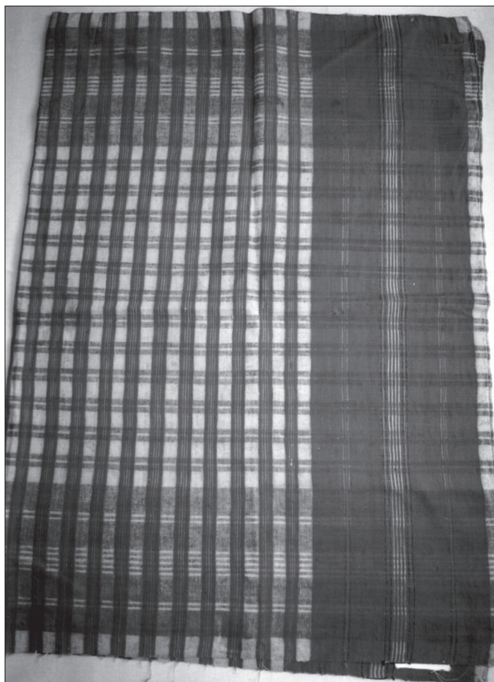


Хустка домоткана. Льон, бавовна «горінка»; полотняне ткання, с. Кричильськ Сарненського р-ну Рівненської обл., поч. XX ст.; СІЕМ Т–403

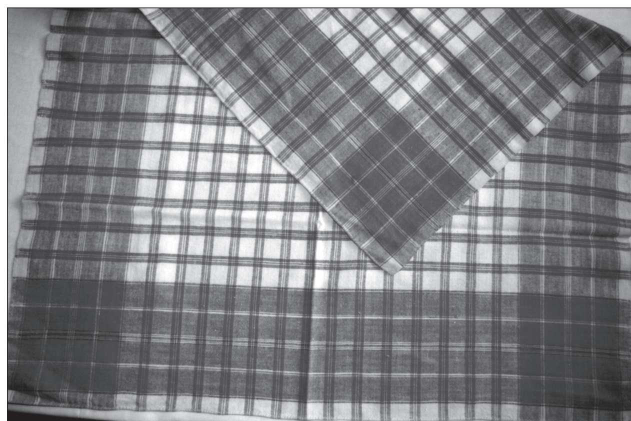


Хустка домоткана. Льон, бавовна «горінка»; полотняне ткання. Полісся. кін. XIX ст.; РКМ Т–3287

Для виготовлення домотканих хусток застосовували переважно найвищої якості лляну (інколи конопляну) тонку й рівномірно спрядену вручну пряжу. Лише в місцях смуг ткали бавовняною пряжею «горинь», «горінка» промислового виробництва. Основне полотнище хусток виготовляли полотня-



Хустка домоткана. Льон, бавовна «горінка»; полотняне ткання, с. Ставок Костопільського р-ну Рівненської обл., кін. XIX ст.; РКМ Т—2470



Хустка домоткана. Льон, бавовна «горінка»; полотняне ткання, с. Ставок Костопільського р-ну Рівненської обл., кін. XIX ст.; РКМ Т—498

ним, лише поперечні смуги іноді перетикали репсовим чи саржевим переплетенням задля чіткішого виявлення декору.

Для різних осередків Українського Полісся й Волині характерні домоткані хустки «плати», «платини»: зі смугастим розташуванням червоних смуг біля поперечних країв, по всьому полотнищу, а також заснівчастих — з укладом їх по периметру та по центральному полю. Переважають три-, п'ятидільні симетричні, менше поширені — дво-, чотиридільні симетричні й асиметричні композиції з «поверхницями», розташованими біля внутрішньої частини виробу. Останні сприяють плавному переходу від основних взористих площин до безузорного білого тла. Колорит хусток базується на стриманих гармонійних поєднаннях ахроматичних барв чорного, білого і відтінків сірого та домінуючих — червоного і вкраплення вохристо-жовтого й темно-синього кольорів.

Умовні скорочення

ВКМ — Волинський краєзнавчий музей.

МЕХП — Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства Національної академії наук України.

МІГ — Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара».

РКМ — Рівненський краєзнавчий музей.

СІЕМ — Сарненський історико-етнографічний музей.

1. ВКМ Д-961.
2. ВКМ Д-950.
3. ВКМ Д-1170.
4. ВКМ Д-670.
5. ВКМ Д-695.
6. ВКМ Д-1135.
7. ВКМ Д-941.
8. ВКМ Д-289.
9. ВКМ Д-77.
10. ВКМ Д-295.
11. МЕХП ЕП-21397.
12. МЕХП ЕП-78716.
13. МЕХП ЕП-79056.
14. МЕХП ЕП-77060.
15. МІГ КТ-6566.
16. МІГ Т-741.
17. МІГ КН-642.
18. МІГ КН-14322.
19. РКМ Т-2473.
20. РКМ Т-2472.
21. РКМ Т-3675.
22. РКМ Т-2453.
23. РКМ Т-4257.
24. РКМ Т-4183.
25. РКМ Т-4217.
26. РКМ Т-15706.
27. РКМ Т-3750.
28. РКМ Т-3287.
29. РКМ Т-4137.
30. РКМ Т-2470.
31. РКМ Т-497.
32. СІЕМ Т-1099.
33. СІЕМ Т-414.
34. СІЕМ Т-959.

35. CIEM Т-403.
36. CIEM Т-489.
37. CIEM Т-492.
38. *Білан М.С.* Український стрій / М.С. Білан, Г.Г. Стельмащук. — Львів : Фенікс, 2000. — 325 с. : іл.
39. *Вовк Хв.* Студії з української етнографії та антропології / Хв. Вовк. — К. : Мистецтво, 1995. — 336 с. : іл.
40. *Гатальська Н.Г.* Поетика волинського вбрання: науково-художня реконструкція / Н.Г. Гатальська, Г.М. Івашків. — Луцьк : Ініціал, 2004. — 20 карток з текстами.
41. *Захарчук-Чугай Р.В.* Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина / Р.В. Захарчук-Чугай. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2007. — 334 с. : іл.
42. *Косміна О.Ю.* Традиційне вбрання українців. Т. 1. Лісостеп. Степ / Оксана Косміна. — К. : Балтія-друк, 2008. — 160 с. : іл.
43. *Косміна О.Ю.* Традиційне вбрання українців. Т. 2. Полісся. Карпати / Оксана Косміна. — К. : Балтія-друк, 2011. — 160 с. : іл.
44. *Матейко К.І.* Український народний одяг / К.І. Матейко. — К. : Наукова думка, 1977. — 222 с. : іл.
45. *Молчанова Л.Н.* Одежда / Л.Н. Молчанова, Г.Г. Стельмащук // Полесье. Материальная культура. — К. : Наукова думка, 1988. — С. 334—365.
46. *Никорак О.І.* Художня самобутність домотканих хусток Покуття / О.І. Никорак // Народознавчі зошити. — Львів, 2013. — № 3. — С. 637—648.
47. *Никорак О.І.* Українські народні взористі тканини (порівняльна характеристика) / О.І. Никорак // Записки наукового товариства ім. Шевченка. — Т. CCLIX. Праці секції етнографії і фольклористики. — Львів, 2010. — С. 179—210.
48. *Олійник О.В.* Традиційні художні тканини Покуття кінця XIX — середини XX ст. (типологія, художні особливості, системи виражальних засобів) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. / О.В. Олійник. — Львів, 1997. — 28 с.
49. *Сахро М.П.* Декоративно-вжиткові тканини Коломийщини / М.П. Сахро // Народна творчість та етнографія. — 1978. — № 4. — С. 49—58.
50. *Сидорович С.Й.* Художня тканина західних областей УРСР / С.Й. Сидорович. — К. : Наукова думка, 1979. — 153 с. : іл.
51. *Стельмащук Г.Г.* Традиційні головні убори українців / Г.Г. Стельмащук. — К. : Наукова думка, 1993. — 237 с. : іл.
52. *Стельмащук Г.Г.* Українські народні головні убори / Г.Г. Стельмащук. — Львів : Апріорі, 2013. — (Видання друге — доповнене і перероблене).
53. *Стельмащук Г.Г.* Давнє вбрання на Волині / Г.Г. Стельмащук. — Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. — 280 с. : іл.
54. *Українець А.* Народний одяг мешканців Рокитнівського р-ну / А. Українець // Етнокультурна спадщина Рівненського Полісся : матеріали комплексних наукових експедицій Рівненського фольклорно-етнографічного товариства. — Вип. 1. — Рівне, 2001. — С. 10—26.
55. *Чугай Р.В.* Народне мистецтво Яворівщини / Р.В. Чугай. — К. : Наукова думка, 1979. — 142 с. : іл.

Olena Nykorak

ON ARTISTIC AND AESTHETIC PECULIARITIES OF SHAWLS IN WESTERN UKRAINIAN REGIONS OF POLISIA AND VOLHYNIA

In the article have been studies some artistic features of pattern-woven shawls produced in Western-Ukrainian regions of Polisia and Volhynia. In the course of research-work have been defined main schemes of compositions as well as motifs and coloring with characteristics of most important means and methods of artistic expressiveness in the products of mentioned territories.

Keywords: home-woven shawls, schemes of compositions, motifs, coloritп

Олена Ныкорак

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПЛАТКОВ ЗАПАДНОУКРАИНСКОГО ПОЛЕСЬЯ И ВОЛЫНИ

В статье приводятся результаты исследования художественных особенностей узорнотканых платков западноукраинского Полесья и Волыни. Определены основные схемы композиций, мотивы, колорит, даны характеристики наиболее важных средств и приёмов художественной выразительности в изделиях указанных территорий.

Ключевые слова: домотканые платки, схемы композиций, мотивы, колорит.

Людмила ГЕРУС

ОПІШНЯНСЬКА ГЛИНЯНА ІГРАШКА В МУЗЕЯХ ЛЬВОВА

Висвітлюється історія та внесок діячів української культури у формування колекції опішнянської глиняної іграшки музеїв Львова: Музею етнографії та художнього промислу НАН України та Національного музею у Львові. Науково-художнього фонду митрополита Андрея Шептицького. Вводяться у науковий обіг нові пам'ятки, здійснюється атрибуція та художній аналіз творів, простежується трансформація їх функції та форми впродовж XX століття.

Ключові слова: іграшки, які зображують людей, тварин, птахів, дрібний посуд.

Колекціонування народної іграшки в Україні розпочалося наприкінці XIX ст. у контексті розвитку етнографії та становлення музеїв. Народну іграшку збирали краєзнавці, етнографи, археологи, історики, митці. Попри особисту прихильність до старовини, зокрема мистецтва, ними керувало й бажання зберегти артефакти традиційної народної культури українців, які зникали під впливом соціально-економічних чинників — інтенсивного розвитку промисловості, змін у побуті українців тощо.

З метою звернути пильнішу увагу громадськості на дитячу гру та іграшку як промовисте джерело, що надає «...прекрасний матеріал для повного представлення тих вражень і відчуттів, з яких складається у майбутньому наш народ» та «...висвітлити новими матеріалами цю суттєво важливу сторону життя українського народу», у 1901 р. Полтавською комісією з підготовки етнографічної виставки при XII Археологічному з'їзді у Харкові була укладена Програма для збирання колекцій дитячих іграшок та матеріалів з дитячих ігор і забав [31, с. 13—15]. У передмові Програми, як мотив до її укладання, згадується лист Олександра Лазаревського до одного з членів комісії, у якому відомий дослідник та шанувальник української старовини висловив занепокоєння поступовим зникненням «стародавніх (глиняних) іграшок» [31, с. 13], й, водночас, сподівання, що зібрана для виставки колекція буде цінною для науки та сприятиме збереженню традиційної іграшки.

Наприкінці XIX — в 20-х рр. XX ст. глиняну іграшку з відомого гончарного осередку Опішня колекціонували, зокрема, Іван Зарецький, Василь Кричевський, Іван Левинський, Михайло Бойчук, Софія Налепинська-Бойчук. Іграшки збирали з метою поповнення етнографічних фондів музеїв або приватних колекцій, які згодом були передані до музеїв. Позаяк це був період становлення етнографічного музейництва в Україні [34, с. 98—104], переважна частина пам'яток потрапила до музейних фондів без належної паспортизації: не вказано авторів творів, їх точної назви, часу та місця виготовлення.

Відомий український керамолог етнограф, археолог, Іван Зарецький для Етнографічного відділу Російського музею Імператора Олександра III (нині Російський етнографічний музей) впродовж вересня 1902 — грудня 1903 рр. в Опішні зібрав колекцію глиняних виробів, 75 з яких становили іграшки [32, с. 596, 598, 599, 601].

«Бариня». Глина, точення на гончарному крузі, ліплення, ритування, полива. 10,6х7х5 см, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. Кінець XIX — початок XX ст. НМЛ, інв. № 39967 / НМК 576. Передано з Київського музею українського мистецтва 04.XI.1954 р. згідно наказу Міністерства культури УРСР від 16.VII.1954 р. за № 633. Фото Людмили Герус. Публікується вперше

«Бариня». Глина, точення на гончарному крузі, ліплення, ритування, полива. 10,2х4,7х5 см, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1910-ті рр. МЕ І—527 / КВ 7084. Дар Софії Налепинської-Бойчук Українському національному музею Наукового товариства імені Шевченка, 1926 р. Фото Володимира Васінчука. Публікується вперше

«Бариня». Глина, точення на гончарному крузі, ліплення, ритування, полива. 10,2х4,3х5 см, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1910-ті рр. МЕ І—528 / КВ 7085. Дар Івана Левинського Культурно-історичному музею Наукового товариства імені Шевченка, 1937 р. Фото Геннадія Потягайла

Вершниця. Глина, ліплення, відтискування штампом, ритування, розпис ангобами, полива. 12х10х6 см, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1910-ті рр. МЕ І—438 / КВ 6697. Фото Людмили Герус. Публікується вперше

Баранчик. Глина, ліплення, ритування, розпис ангобами, полива. 8х7,5х5,5 см, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1910-ті рр. МЕ І–494 / КВ 6753. Дар Софії Налепинської-Бойчук Українському національному музею Наукового товариства імені Шевченка, 1926 р. Фото Людмили Герус. Публікується вперше

Півник. Глина, ліплення, ритування, розпис ангобами. 11х9,5х5 см, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. Кінець ХІХ — початок ХХ ст. НМЛ інв. № 39964 / НМК 573. Передано з Київського музею українського мистецтва 04.ХІ.1954 р. згідно наказу Міністерства культури УРСР від 16.VII.1954

Свинка. Глина, ліплення, ритування, розпис ангобами, полива. 5,5х9,5х4 см, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. Початок ХХ ст. МЕ І–403 / КВ 6662. Фото Людмили Герус

«Квочка з писклятами» (фрагмент композиції). Глина, ліплення, розпис ангобом, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1910-ті рр. НМЛ, інв. № 27204 (11) / НМК 408; інв. № 27204 (12) / НМК 409; інв. № 27204 (15) / НМК 412; інв. № 27204 (17) / НМК 414; інв. № 27204 (28) / НМК 425; інв. № 27204 (29) / НМК 426; інв. № 27204 (31) / НМК 428. Збірка Михайла Бойчука, яка знаходиться в Національному музеї у Львові з 1929 року. Фото Людмили Герус. Публікується вперше

У збірці кераміки видатного українського архітектора, художника, мистецтвознавця, громадського діяча Василя Кричевського містилася «рідкісна, як зазначив мистецтвознавець Федір Ернст, добірка старовинних іграшок у вигляді «панів», «пань», вершників, левів та інших звірів» [30, с. 7] з Опішні.

До музеїв Львова потрапили збірки знаних діячів української культури, художників Михайла Бойчука та Софії Налепинської-Бойчук. У 1926 р. С. Налепинська-Бойчук [2] подарувала сім глиняних іграшок (чотири фігурки коників, одна фігурка баранчика, дві фігурки жінки) з Полтавщини Українському національному музею (з початку 1930-х рр. Культурно-історичний музей) Наукового товариства імені Шевченка, етнографічна колекція якого нині зберігається у Музеї етнографії та художнього промислу НАН України у Львові.

У 1929 р. збірка іграшок з Опішні («квочка з писклятами» — фігурка квочки та 30 фігурок птахів) [4] «з останніх передвоєнних літ» (1910-ті рр.)

Фігурки птахів. Композиція «Квочка з писклятами». Глина, ліплення, розпис ангобом, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1910-ті рр. 1. — 10х9 см. НМЛ інв. 27204 (31) / НМК 428; 2. — 5х5,5 см. НМЛ інв. 27204 (29) / НМК 426; 3. — 6,8х6,8 см. НМЛ інв. 27204 (15) / НМК 412 2; 4. — 6,5х6,5 см. НМЛ інв. 27204 (12) / НМК 409 9; 5. — 4,6х6 см. НМЛ інв. 27204 (11) / НМК 408; 6. — 7х6 см. НМЛ інв. 27204 (20) / НМК 417; 7. — 3,5х6 см. НМЛ інв. 27204 (23) / НМК 420; 8. — 6х5 см. НМЛ інв. 27204 (2) / НМК 399; 9. — 5х4,5 см. НМЛ інв. 27204 (26) / НМК 423; 10. — 6х6,7 см. НМЛ інв. 27204 (14) / НМК 411; 11. — 6,5х5 см. НМЛ інв. 27204 (1) / НМК 398; 12. — 5,7х5,6 см. НМЛ інв. 27204 (21) / НМК 418. Збірка Михайла Бойчука, яка знаходиться в Національному музеї у Львові з 1929 року. Фото Людмили Герус. Публікується вперше

М. Бойчука стала надбанням Національного музею у Львові (тепер Національний музей у Львові. Науково-художній фонд митрополита Андрея Шептицького).

У вересні 1937 р. Культурно-історичному музею Наукового товариства імені Шевченка була подарована колекція іграшок (дві фігурки жінки, одна фігурка коника, 23 дрібні посудини) з Полтавщини видатного українського архітектора, промисловця, педагога, мецената, громадського діяча Івана Левинського (в інвентарній книзі Музею Наукового товариства імені Шевчен-

Дрібний посуд — «монетка». Глина, точення на гончарному крузі, ліплення, розпис ангобами, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1910-ті рр. 1. Горщик — 6хд.7,8 см. МЕ І–660 / КВ 7217; 2. Глечик — 8,5хд.7 см. МЕ І–652 / КВ 7209; 3. Макітра — 5,8хд.8,8 см. МЕ І–646 / КВ 7203; 4. Миска — 3,5хд.10,3 см. МЕ І–656 / КВ 7213; 5. Ринка — 5,6х11,2хд.8,5 см. МЕ І–654 / КВ 7211; 6. Чайник — 6,5х11хд.7 см. МЕ І–651 / КВ 7208. Дар Івана Левинського Культурно-історичному музею Наукового товариства імені Шевченка, 1937 р. Фото Людмили Герус

ка Ч. IX, вересень 1937 р., записано дар Івана Левинського) [3].

Окремі опішнянські іграшки кінця XIX ст., згідно з наказом Міністерства культури УРСР № 633 від 16.07.54 р., були передані разом з іншими експонатами до Національного музею у Львові з Київського державного музею українського мистецтва [5].

Іграшки, якими оволоділи два з найбільших музеїв Львова, попри відсутність точного зазначення місця походження, за винятком подарованих М. Бойчуком та переданих з Київського державного музею українського мистецтва, очевидно, є роботами майстрів з Опішні кінця XIX — першої третини XX століття. До такого припущення схиляють аналогії у пластичному оформленні та оздобленні поверхні цих пам'яток з атрибутованими опішнянськими іграшками. Підставою вбачати їхню опішнянську приналежність є й те, що Опішня відома як провідний осередок українського гончарства, зокрема й іграшки, яка серед глиняних виробів місцевих майстрів займала значне місце.

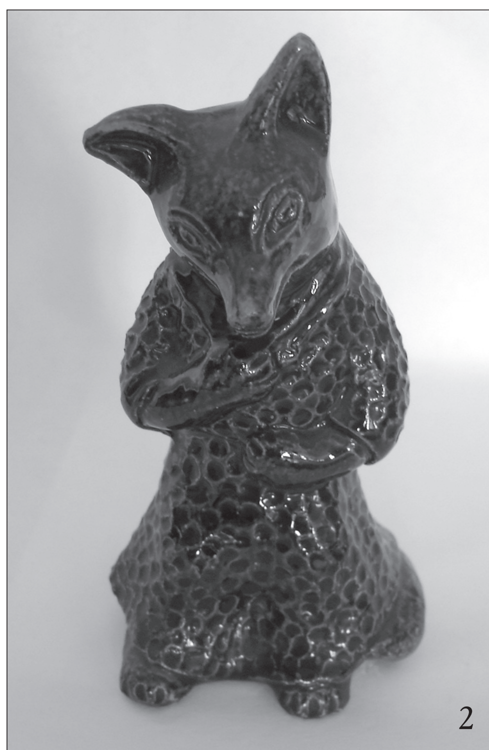
Своєрідність опішнянської глиняної іграшки відзначали дослідники цього виду народної творчості, зокрема Леонід Дінцес: «На Україні особливою популярністю користувалися іграшки із Опішні к. Зіньківського повіту на Полтавщині» [28, с. 85]; Олег Чарновський: «Опішнянські іграшки на цю тему (іграшки, що зображують жінку з птицею. — *Л. Г.*) мали більш виразні форми» [36, с. 37], «Найбільш різноманітних вершників робили опішнянські гончарі» [36, с. 40]; Ірина Сакович: «...кераміка Полтавщини здавна виділялась на фоні виробів інших осередків своєю барвистістю, багатством і різноманітністю орнаментальних форм та рішень. Опішня і понині є центром української народної кераміки» [33, с. 8]. Олена Клименко: «На зламі XIX—XX ст. майже в кожній опішнянській родині ліпили свищики у вигляді птахів, коників, баранців. Здібні майстрині створювали великих баринь, вершників, а також «чаєчок» — зображення пташки з пташенятами під крильцями» [29, с. 44].

Опішнянське походження мають ляльки — «борині» [6; 20] кінця XIX — перших десятиліть XX ст., які зберігаються у музеях Львова. «Борині» зображені з птахом, невеликі за розміром, мають виразно конічні форми, що трохи звужені посередині, у місці виділення талії. Нижня частина, яка є основою фігурки, точена на гончарному крузі. Голова, тулуб, руки фігурок жінки, а також птах виліплені вруч-

1

1

2



2

Демченко Трохим. 1. Коник — 10х10х4,5 см. МЕ І—860 / КВ 7417; 2. Вершник — 13х10,5х5,2 см. МЕ І—856 / КВ 7413. Глина, ліплення, розпис ангобами, полива, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1951 р. Фото Володимира Васінчука

Бихацька М. 1. Ведмідь — 17х7х5,5 см. МЕ І—851 / КВ 7408; 2. Лисиця — 14х7х6,5 см. МЕ І—849 / КВ 7406. Глина, формування, полива, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1951 р. Фото Людмили Герус. Публікується вперше

Білик-Пошивайло А.С. 1. Носоріг — 12х12,56х6 см. НМЛ інв. №. 40475 (19) / НМК 790; 2. Вершник на коні — 14х12,3х6,5 см. НМЛ інв. № 40475 (3) / НМК 774; 3. Курочка-свистунець — 12,2х11х8,5 см. НМЛ інв. № 40475 (5) / НМК 776; 4. Собака — 11х13х5,5 см, НМЛ інв. №. 40475 (28) / НМК 799. Глина, ліплення, полива, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1960 р. Фото Людмили Герус. Публікується вперше

Бондар Е.С., Діденко М.А., Пошивайло А.С. Собака-свистунець. Глина, ліплення, розпис ангобами, полива. 9х6х5 см, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1959 р. НМЛ інв. № 39774 / НМК 719. Фото Людмили Герус. Публікується вперше

ну. Характерною для «баринь» є коротка шия, на якій розташована голівка з рельєфно виділеними очима, вустами, носом, вухами та волоссям, яке переважно «зібране» на потилиці у калачик. Голівки увінчує вишуканий капелюшок. Фігурка птаха вирішена умовно: яйцеподібний тулуб, що переходить, з одного боку, в шию та голівку, з другого — у хвіст-свисток; в корпусі фігурки знаходиться порожнина та отвори для свистіння. Деколи «бариня» зображена з песиком на руках, що, очевидно, є намаганням місцевих майстрів «осучаснити» давній образ. Пластику «баринь» збагачує вкрита поливою блискуча склоподібна поверхня коричневого, світло-зеленого або жовтого кольору.

Пам'яткою, яку теж можна віднести до опішнянських іграшок, є зображення жінки на коні — вершниці [7]. Вершниця виліплена із сірої глини.

Її фігура ускладнена ліпними деталями, що передають волани, складки на подолі, горловині та рукавах сукенки, розкішний капелюх. Обличчя відтиснено штампом, з анатомічною точністю моделює характерні риси — очі, брови, ніс, щоки, вуста. Як й інші фігурки, вона порожниста всередині. Отвір для вдування повітря та створення свисту знаходиться незвично, у звисаючому збоку подолі сукні. Поверхня фігурки вкрита бежевою поливою За стилістикою її можна віднести до новаторських творів, поява яких, ймовірно, пов'язана із вжитими Полтавським губернським земством заходами з розвитку гончарства, зокрема діяльністю Опішнянського гончарного навчально-показового пункту (1912—1924 рр.)

Фігурки коника [8] та баранчика [9], виліплені руками, відзначаються пружною лінією силуету, яка плавно окреслює циліндричний тулуб, граційно вигнуту шию, трохи піднесену догори голову, стрункі конусоподібні ноги, задертий вгору короткий хвіст. Співзвучну спокійному ритмові пластики гладку поверхню фігурок активізують, водночас конкретизуючи образ, рельєфні наліпи, які позначають гриву, нашорошені вуха у коника або закручені кільцями роги у баранця. Фігурки порожнисті всередині, отвори для створення свисту знаходяться у тулубі та

Галімов Р.В. 1. Птиця — 9,5х7х9,5 см. НМЛ інв. № 47094 / НМК 1292; 2. Півень-свистунець — 12х7х11 см. НМЛ інв. № 47095 / НМК 1293 3; 3 Цап — 14х6,5х10 см. НМЛ інв. № 47093 / НМК 1290. Глина, ліплення, розпис ангобами, полива, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1971 р. Фото Людмили Герус. Публікується вперше

Селюченко Олександра. «Козак». Глина, ліплення, ритування, розпис ангобами, полива. 15,5х12х7,6 см, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1973 р. МЕ І—1055 / КВ 7612. Фото Людмили Герус. Публікується вперше

хвості. Зверху фігурки вкриті жовтою, зеленою або коричневою поливою.

Пластичне вирішення форми, якості глини та поливи дають підстави віднести до пам'яток з Опішні фігурку свинки [10]. Вона виліплена зі сірої глини, має опуклобоку порожнисту всередині форму, що завершена властивою для тварини конусоподібною головою. Плавний гладкий силует фігурки пожвавлюють короткі, неглибокі, щільно покладені у рядки риски, які позначають контури очей, хребет. Також рельєфно пропрацьовано рильце. У ньому розташований отвір для свистіння, що звично для цього типу глиняних іграшок. Поверхня вкрита поливою.

До давніх зразків у колекції Музею етнографії та художнього промислу належить оригінальна в українській глиняній іграшці за своїм об'ємно-просторовим рішенням фігурка — пташка з двома розташованими по боках тулуба пташенятами, яку в Опішні називають «чаєчка» [11]. Зверху фігурка вкрита поливою.

Популярну в опішнянській глиняній іграшці орнітоморфну тему репрезентує композиція з окремих фігурок «квочка з писклятами» [19] зі збірки М. Бойчука у Національному музеї у Львові, можливо, виготовлена на замовлення. Її складають одна більша фігурка птаха і тридцять менших фігурок, які ілюструють різні варіанти пластичного втілення цього образу. Фігурки пташок мають усталену форму: яйцеподібний тулуб, який завершує, з одного боку, голівка, з іншого — хвіст-свищик; внизу тулуб підтримує циліндрична ніжка-підставка. Вони відрізняються розмірами, пропорціями та нюансами пластичного рішення поверхні. Найбільше фантазії уділено трактуванню голівки, яка, умовно виділяючи одну-дві властиві деталі, передає особливості анатомічної будови птаха. В одних фігурках голівка є круглою й гладкою з гострим або плескатим дзьобом, в інших — вона ще й з гребенем, коралами, сережками. У фігурках, які зображують качку, голівка завернута на спину. В окремих «птахів» рельєфним наліпом виділені очі, крила. Поверхня фігурок природного сірого кольору глини, на тлі якого ангобом брунатного кольору довільно нанесені плями, штрихи, що імітують пір'я. Крапки такого ж кольору позначають очі.

Опішнянського походження, як і зазначено, є фігурка півника [21], яка була передана до Національного музею у Львові з Київського державного музею українського мистецтва. Фігурка, подібно до інших пластичних утілень птаха, виліплена із сірої глини. Проте в ній відсутній свисток й, відповідно, звуковий ефект, натомість виліплено пишний хвіст. Півник, розмальований ангобами, порівняно барвисто: плямами, смугами, рисками синього, брунатного, білого кольорів, які позначають гребінець, крила, пір'я. Разом з фігуркою півника до музею потрапила фігурка кози (передає тварину у лежачому положенні), місце виготовлення якої, попри фіксацію за попереднім місцем зберігання — Опішня, потребує уточнення. Насамперед, підставою до з'ясування походження фігурки, є якісні показники глини, з якої її виліплено, а також відсутність аналогій з іншими опішнянськими іграшками у пластиці та оздобленні.

Дрібний посуд — «монетка» [12], що складає значну частину збірки глиняних іграшок І. Левинського, повторює типи побутового посуду, зберігаючи його місцеві особливості. Як і ужитковий посуд, що був основною продукцією гончарів Опішні, його дрібні копії — горщик, глечик, макітра, ринка, миска, цідильник, пасківник, горня, а також ваза та нові посудні форми — чайник, соусниця успадковують сформовану віками опуклість, плавність лінії силуету. Форму окремих посудин пластично вивершує профілювання вінець. За якістю це теракотові та майолікові вироби. Поверхня теракотових посудин оздоблена «опискою» — мальованими коричневим та білим ангобами по сирому черепку прямими та хвилястими лініями, крапками, овалами та іншими простими геометричними фігурами, які обводять по-

верхню посудин довкола, найчастіше, ближче до вінець. Майолікові посудини зверху вкриті декором із квітково-рослинних елементів.

Таким чином, іграшки гончарів з Опішні кінця XIX — першої третини XX ст., що зберігаються у музеях Львова, представлені наступними, виділеними за спільністю теми, типологічними групами:

іграшки, які зображують людей (лялька — «бариня», вершниця);

іграшки, які зображують тварин (коник, баранчик, свинка) та птахів (півник, «чаєчка» — пташка з двома розташованими по боках тулуба пташенятами, «квочка з писклятами» — курка, півник, качка, голуб);

дрібний посуд — «монетка» (горщик, глечик, макітра, ринка, миска, цідильник, пасківник, горня, ваза, чайник, соусниця). Більшість зображувальних іграшок мають властивість створювати звук.

У 1951 р. до збірки іграшок Музею етнографії та художнього промислу були закуплені твори кооперативно-промислової артілі «Художній керамік»[1] майстрів Трохима Демченка (фігурки вершників, тварин — коника, оленя, барана, бичка, собаки, та «монетка») [13], Олександри Селюченко («бариня») [14], М. Бихацької (фігурки ведмедя, лисиці, зайця, півня, сови) [15].

Ретельно модельовані фігурки, виконані Т. Демченком та О. Селюченко, наслідують давні форми, одначе конкретизовані окремими деталями: спіралеподібно закручені ріжки у баранця, кошик на одній руці та курка під пахвою іншої — у «барині» тощо. Тенденцію до посилення декоративності, яка з середини 1920-х рр. активно пропагувалася в українському народному мистецтві, у творах майстрів артілі «Художній керамік», окрім ускладнення пластики анатомічними ознаками та атрибутами, виявляє оздоблення поверхні фігурок. На фігурках людей кольоровими плямами акцентовані елементи одягу — комір, волани, ґудзики, та його доповнення — ка-

Порохівники Олександра та Іван. «Бариня». Глина, точення на гончарному крузі, ліплення, ритування, розпис ангобами. 16,5хд.8 см, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1999 р. МЕ І—1256 / КВ 7813. Фото Володимира Васінчука.

Порохівники Олександра та Іван. Олень. Глина, ліплення, ритування, розпис ангобами. 9,5х8х7 см, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1999 р. МЕ І—1260 / КВ 7817. Фото Володимира Васінчука

[1] У 1929 р. в Опішні заснована кооперативно-промислова артіль «Художній керамік», у 1960 р. реорганізована у завод «Художній керамік», підпорядкований Міністерству легкої промисловості УРСР; у 1932 р. — «Червоний гончар» при Опішнянському промкомбінаті, у 1962 р. приєднана до заводу «Художній керамік», внаслідок злиття підприємств утворився Опішнянський завод художніх виробів «Художній керамік», який припинив свою роботу у 2002 році.

Діденко Ганна. Баранчик. Глина, ліплення, ритування, розпис ангобами. 8,5x7x5,6 см, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1999 р. МЕ І–1263 / КВ 7820. Фото Володимира Васінчука

Діденко Ганна. Свинка. Глина, ліплення, ритування, розпис ангобами. 3,5x6,5x3 см, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1999 р. МЕ І–1264 / КВ 7821. Фото Володимира Васінчука

пелюх, кошик. На суцільно тоновану фарбою коричневих відтінків поверхню фігурок тварин, окрім традиційних квітково-рослинних мотивів, нанесені кола, що передають плямисте — «в яблуко» забарвлення шкіри тварини, хвилясті лінії, які імітують хутро, а також умовні позначення сідла, збруї.

У творах М. Бихацької фігурки зображують ведмедя або лисицю, які розташовані на круглій підставці у стоячій позі зі схиленою набік головою, до тіла фігурок передніми лапами притиснені певні атрибути: топірець, бубон. Фігурки тварин потрактовані умовно, детальніше промодельована голова, на ній відзначені вуха, ніздрі, паща, очі, що передає добру вдачу персонажа. За принципом узагальнення та пластичним вирішенням фігурок ці твори непевно пов'язуються з традиціями опішнянської глиняної іграшки, очевидно, є експериментальними.

Іграшкові глечики, горнятка, тарілочки авторства Т. Демченка та інших майстрів артілі «Художній керамік», імена яких на виробах та їхніх інвентарних картках не вказані, мають зменшені відповідно до свого призначення форми ужиткового посуду, рясно вкриті квітково-рослинним орнаментом в техніці підполивного розпису.

У 1959 р. до Музею етнографії та художнього промислу разом з роботами майстрів Експериментальної майстерні художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва і архітектури УРСР Омеляна Залізняка та Федора Олексієнка потрапила фігурка півника [16], виліплена Анастасією Білик-Пошивайло[2] та оздоблена кольоровою поливою, яку запровадила керівник Експериментальної майстерні Ніна Федорова. Подібні 28 творів [22] А. Білик-Пошивайло надійшли у 1960 р. до Національного музею у Львові[3]. За тематикою декотрі з цих творів виходять за межі узвичаєного кола персонажів, наприклад, носоріг, мавпа, чорт, відьма (Солоха), відьма на коні. Всі фігурки зі збірки Музею відзначаються виразно модельованими об'ємами, в окремих з них відсутні узвичаєні для глиняної

[2] Анастасія Білик-Пошивайло підвищувала кваліфікацію в Експериментальній майстерні художньої кераміки Інституту архітектури Академії будівництва і архітектури УРСР, якою керувала Ніна Федорова, протягом 13.04—20.04.1957 р. (виготовила 40 творів), 18.03—14.04.1959 р. (виготовила 195 творів): Інформація з виступу художника Володимира Онищенка (Київ) «Забута гордість Олішного (з епістолярної спадщини іграшкарки Насті Білик-Пошивайло)» на міжнародній науково-практичній керамологічній конференції «Глиняна іграшка: історія, традиції, перспективи» 19—22 жовтня 2010 року, Опішне, Полтавщина.

[3] У 1961 р., як повідомляла А. Білик-Пошавайло у листі до Ніни Федорової, датованому 17 травням 1961 р., вона отримала повідомлення з Львівського музею про те, що за висновком експертно-закупочної комісії для Музею придбали серію анімалістичних фігурок в кількості 28 шт. її авторства й оцінили їх вартістю 120 карбованців.: Інформація з виступу художника Володимира Онищенка (Київ) «Забута гордість Опішного (з епістолярної спадщини іграшкарки Насті Білик-Пошивайло)» на міжнародній науково-практичній керамологічній конференції «Глиняна іграшка: історія, традиції, перспективи» 19—22 жовтня 2010 року, Опішне, Полтавщина.

іграшки отвори для свистіння, що засвідчує їх декоративне призначення.

У колекції іграшки Національного музею у Львові зберігаються набуті 1959 р. твори («олень-свистунець», «собака-свистунець», «коник-свистунець») [23] А. Білик-Пошивайло у співавторстві з Е.С. Бондар, М.А. Діденко, імовірно, виконані в артілі «Художній керамік».

У 1962 р. роботи майстрів заводу «Художній керамік» — «монетка», фігурки тварин без зазначення авторства надійшли до Національного музею у Львові з Київського державного музею українського мистецтва.

У колекції цього ж музею є авторські роботи — фігурки тварин [24] О.А. та Р.В. Галімових, 1971 р. з Опішні.

Музей етнографії та художнього промислу у 1973 р. набув ще один твір О. Селюченко — фігурку «Козак» [17]: чоловік у смушевій шапці верхи на конику. Пропорції фігур та їхніх частин, пластичні та колористичні акценти цього твору ілюструють пошуки майстрині в жанрі декоративної пластики малих форм.

Іграшки [18], які для Музею етнографії та художнього промислу у 1999 р. закупила старший науковий співробітник, кандидат мистецтвознавства, охоронець фонду кераміки Галина Івашків, репрезентують творчість опішнянських майстрів Олександри та Івана Порохівників, Ганни Діденко, Анастасії Радченко, А. Білик-Пошивайло. Це «бариня», фігурки тварин (олень, коник, баранчик, свинка), «монетка». Пластичне вирішення форми та оздоблення іграшок засвідчує продовження давніх традицій цього жанру опішнянської кераміки й, водночас, виявляє індивідуальне бачення та творчі пошуки майстрів кінця 1990-х років.

В іграшках О. та І. Порохівників та Г. Діденко виразно промодельовані характерні риси втілених образів, поверхні мають природний колір глини або суцільно вкриті ангобом білого, світло-коричневого кольору. Оздоблення іграшок квітково-рослинними елементами, нанесеними поверх тла білим, коричневим, голубим ангобами, творить м'яку барвистість.

Дрібні та узагальнені за формою фігурки птахів А. Радченко вкриває контрастний декор, виконаний яскравою червоною та зеленою фарбами на природному тлі черепка.

Радченко Анастасія. Півник. Глина, ліплення, розпис. 6,5х4,5х2 см, смт. Опішня Зіньківський р-н, Полтавська обл. 1999 р. І—1266 / КВ 7823. Фото Володимира Васінчука

Пластика фігурки бичка, виліпленої А. Білик-Пошивайло, попри узвичаєну манеру трактування чотириногих тварин, передає норовисту вдачу тварини. Декоративність фігурки підкреслює підполивний розпис квітково-рослинними елементами.

Отже, іграшки майстрів одного з найбільших в Україні та нині діючого гончарного осередку Опішня на Полтавщині складають вагому частку колекцій Музею етнографії та художнього промислу НАН України та Національного музею у Львові, науково-художній фонд митрополита Андрея Шептицького.

Колекції опішнянської іграшки обох львівських Музеїв створювалися протягом XX століття. Перші експонати потрапили до музеїв за сприяння відомих діячів культури Михайла Бойчука, Софії Налепинської-Бойчук, Івана Левинського. У другій половині XX ст. надходження відбувалися з ініціативи працівників Музеїв. Частина пам'яток опішнянської іграшки, згідно з наказом Міністерства культури УРСР у 1954, 1962 рр., була передана Музеям з Київського державного музею українського мистецтва.

Хронологічно колекція Національного музею у Львові охоплює кінець XIX — 1960 рр., Музею етнографії та художнього промислу — перші деся-

тиліття XX ст. — 1999 рік. Збірки представлені пам'ятками, автори яких не відомі, та авторськими роботами Анастасія Білик-Пошивайло, М. Бихацької, Е.С. Бондар, О.А. та Р.В. Галімових, Трохима Демченка, Ганни Діденко, М. Діденко, Олександри та Івана Порохівників, Анастасії Радченко, Олександри Селюченко.

Опішнянська іграшка зі збірки Музею етнографії та художнього промислу, як художній об'єкт, привертала увагу відомих митців Стефанії Гебус-Баранецької (малюнки зберігаються у приватному архіві), Олени Кульчицької [1; 25]. Пам'ятки опішнянської іграшка знаходилися в постійній експозиції Музею етнографії та художнього промислу та Національного музею у Львові до їх реконструкції, яка розпочалась у 2005 році і триває до нині. Опішнянська іграшка зі збірок обох львівських Музеїв та приватних колекцій у 1980 році була репрезентована в Музеї етнографії та художнього промислу на виставці "Українська народна іграшка", присвяченій міжнародному року дитини [35]. Аналіз та публікація зразків опішнянської іграшки здійснювалися у фахових дослідженнях [26; 27].

Пам'ятки опішнянської іграшки у колекціях Музею етнографії та художнього промислу НАН України та Національного музею у Львові. Науково-художній фонд митрополита Андрея Шептицького є цінним джерелом, що поглиблює знання про історію та художні особливості іграшки цього гончарного осередку, зокрема, та української народної іграшки.

Список скорочень

МЕ — Музей етнографії та художнього промислу Національної академії наук України

НМЛ — Національний музей у Львові. Науково-художній фонд митрополита Андрея Шептицького.

1. Архів Інституту народознавства НАН України. — Ф. 3. — Спр. 2. — Мал. 158, 166, 171. 180.
2. МЕ. — Інвентарна книга Музею Наукового товариства імені Шевченка. — Ч. III. — № 17106-17112.
3. МЕ. — Інвентарна книга Музею Наукового товариства імені Шевченка. — Ч. IX. — № 27741, 27742, 27752, 27778—27800.
4. НМЛ. — Інвентарна картка № 27204/1-№27204/31.
5. НМЛ. — Інвентарна картка № 36962, 36964, 36967.
6. МЕ І—527 / КВ 7084; МЕ І—528 / КВ 7085.
7. МЕ І—438 / КВ 6697.
8. МЕ І—449 / КВ 6708.
9. МЕ І—494 / КВ 6753.
10. МЕ І—403 / КВ 6662.
11. МЕ І—18868.
12. МЕ І—606 / КВ 7163; МЕ І—645 / КВ 7202; МЕ І—646 / КВ 7203; МЕ І—648 — І—660 / КВ 7205 — КВ 7217.
13. МЕ І—855 — І—864 / КВ 7412 — КВ 7421; МЕ І—867 / КВ 7424; МЕ І—868 / КВ 7425.
14. МЕ І—854 / КВ 7411.
15. МЕ І—845 — І—853 / КВ 7402 — КВ 7410; МЕ І—865 / КВ 7422; МЕ І—866 / КВ 7423.
16. МЕ І—922 / КВ 7479.
17. МЕ І—1055 / КВ 7612.
18. МЕ І—1256 — І—1273 / КВ 7813 — КВ 7830.
19. НМЛ, інв. № 27204 (1) / НМК 398 — № 27204 (31) / НМК 428.
20. НМЛ, інв. № 36967 / НМК 576.
21. НМЛ, інв. № 36964 / НМК 573.
22. НМЛ, інв. № 40475 (1) / НМК 772 — № 40475 (28) / НМК 799.
23. НМЛ, інв. № 39773 / НМК 718; 39774 / НМК 719; 39775 / НМК 720.
24. НМЛ, інв. № 47092 (1) / НМК 1288; 47092 (2) / НМК 1289; 47093 / НМК 1290; 47094 / НМК 1291.
25. *Герус Л.* Народна іграшка, обрядове печиво у малюнках Олени Кульчицької / Людмила Герус // Народознавчі зошити. – 2001.— № 1.— С. 175—180 : іл.
26. *Герус Л.М.* Українська народна іграшка / Л.М. Герус. — Львів, 2004. — 264 с. : іл.
27. *Герус Л.М.* Українська народна іграшка / Л.М. Герус. — К. : Балтія-Друк, 2007. — 64 с. : іл. — (Укр., англ.).
28. *Динцес Л.А.* Русская глиняная игрушка / Л.А. Динцес. — М. ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1936. — 110 с. : ил.
29. *Клименко О.* Гончарі кінця XIX — першої третини XX ст.: Традиційний напрямок / О. Клименко // Народне мистецтво. — 2000. — № 1. — С. 43—45.
30. *Пошивайло О.* Музейний ландшафт гончарської України / Олесь Пошивайло // Український керамологічний журнал. — 2003. — № 2—4. — С. 5—24.
31. Программа для собирания коллекций детских игрушек и материалов по детским играм и забавам // Киевская старина. — К., 1901. — Июль, август. — Т. 74. — С. 13—15.
32. Рукописна керамологічна спадщина Івана Зарецького в Російському етнографічному музеї / авт.-упоряд. Олесь Пошивайло, художник Юрко Пошивайло, фотограф Тарас Пошивайло // Опішнянська мальована миска другої половини XIX — початку XX століття (у зібранні Російського етнографічного музею в Санкт-Петербурзі). — Опішне : Українське народознавство, 2010. — 640 с. : іл. (Видавничий проект «Шедеври українського гончарства»; академічна керамологічна серія «Гончарна спадщина України XVII—XX століть», кн. І).

33. *Сакович І.В.* Народна керамічна скульптура Радянської України / І.В. Сакович. — К. : Наукова думка, 1970. — 88 с. : іл.
34. *Скрипник Г.А.* Етнографічні музеї України / Г.А. Скрипник. — К. : Наукова думка, 1989. — 304 с. : іл.
35. Українська народна іграшка. Виставка, присвячена міжнародному року дитини. Проспект / авт.-упоряд. М.П. Компанєйць. — Львів, 1980. — 38 с. : іл.
36. *Чарновський О.О.* Українська народна скульптура: історія, проблеми розвитку, види, художні засоби / О.О. Чарновський. — Львів : Вища школа, 1976. — 144 с. : іл.

Ludmyla Gerus

CLAY TOYS FROM OPISHNE IN LVIV MUSEUMS

The article has thrown some light upon the history of collecting folk clay toys and Ukrainian researchers' efforts as to formation of Opishne toy stores in museum of Lviv, namely Museum of ethnography and artistic crafts of NAS of Ukraine. National museum in Lviv, Metropolite Andrei Sheptytsky scientific and artistic foundation. In the course of study have been performed attributions and artistic analyses of creations; transformations in functions and forms of clay toys during the XX c. have been traced and exposed.

Keywords: clay, toy, Opishne, museum, Lviv, collection

Людмыла Герус

ОПОШНЯНСКАЯ ГЛИНЯНАЯ ИГРУШКА В МУЗЕЯХ ЛЬВОВА

В статье освещена история собирательства и оценен вклад деятелей украинской культуры в формирование коллекций опошнянской глиняной игрушки в музеях Львова: в Музее этнографии и художественного промысла НАН Украины и Национальном музее во Львове. В научно-художественном фонде им. Митр.Андрея Шептицкого в научный обиход введены новые памятники, проведена атрибуция и художественный анализ произведений, прослежена трансформация их функций и форм на протяжении XX ст.

Ключевые слова: глина, игрушка, Опошня, музей, Львов, собрание

Олена ФЕДОРЧУК

БІСЕР У ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ АНСАМБЛЮ БУКОВИНСЬКОГО НАРОДНОГО ОДЯГУ

другої половини XX — початку XXI століття

Досліджено тенденції розвитку третього етапу традиції художніх виробів з бісеру на історичних теренах Північної Буковини. Визначені типологічні, технологічні та художні особливості бісерних компонентів ансамблю народного одягу різних етнічних зон краю.

Ключові слова: бісер, прикраса, бісерний декор, одяг.

Друга половина XX — початок XXI ст. стали часом формування та розвитку третього етапу української народної традиції бісерних виробів.

Одним з найстійкіших (час зародження та безперервність розвитку традиції) та найпотужніших (чисельність майстрів та творів) ареалів народної творчості з бісером від початку XIX ст. й до сьогодні залишається Північна Буковина. Коли у середині XX ст. в більшості українських осередків творчість з бісером почала тимчасово занепадати, на історичних теренах Північної Буковини (з 1940 р. складова Чернівецької обл.) вона продовжувала розвиватися. Художні рішення, запропоновані місцевими майстрами упродовж 1960—1970 рр. і досі мають високу затребуваність, так як, на їх ґрунті відбувається формування основних засад сучасних бісерних творів не лише в буковинському ареалі, а також у низі сусідніх сіл та в окремих містах і містечках, як от, Коломия, Косів, Кути.

Головною сферою застосування бісеру в народному мистецтві українців залишився ансамбль народної ноші, що зазнав помітних змін. Ці зміни однаково торкнулися типологічних, технологічних та художніх характеристик виконаних із застосуванням бісеру накладних прикрас, головних уборів та вбрання. Доповнення народної ноші буковинців стала вишита бісером тайстра.

Актуальність пропонованого дослідження полягає у потребі ґрунтовного систематизованого аналізу бісерного декору буковинського народного одягу другої половини XX — початку XX ст. як окремого явища українського народного мистецтва. Актуальним також є завдання мистецтвознавчого аналізу сучасних творчих процесів.

Наукову новизну становить дослідження третього етапу української традиції художніх виробів з бісеру на теренах Північної Буковини, а також художній аналіз конкретних, виявлених у ході цілеспрямованих мистецтвознавчих експедицій в Чернівецьку обл. та вперше введених в науковий обіг артефактів.

Мистецтвознавча розвідка декорованих бісером компонентів ансамблю народного одягу буковинців виконувалася у відділі народного мистецтва Інституту народознавства НАН України в рамках колективного дослідження «Історія та теорія українського народного декоративного мистецтва: видова специфіка».

Творчість буковинських майстрів бісерних виробів другої половини XX — початку XXI ст. допо-

Іл. 1. Тодосійчук Євдокія Юріївна (1931 р. н.). Ґердан стрічковий «йордан». Бісер, нитки, ткання. 1960-ті рр., с. Малий Дихтинець Путильського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2008 р.

ки мало вивчена. Найбільш інформативним з цього питання є розділи: «Традиції і новації 60—70-х років XX ст.» та «Сучасний народний одяг Північної Буковини (80—90-ті роки)» у монографії Мірри Костишиної «Український народний костюм Північної Буковини. Традиції і сучасність» [4, с. 117—140]. Окремі повідомлення також містяться у працях Тамари Бушиної «Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини» [1], Георгія Кожолянко «Етнографія Буковини» [2] та Ярослави Кожолянко «Буковинський традиційний одяг» [3]. Проте, вказані монографії, написані у 1980—1990-х рр., не дають погляду на досліджувану проблему як сформоване явище народного мистецтва, що має на Буковині свої особливості.

Однією з ключових ознак третього етапу буковинської традиції художніх виробів з бісеру стало падіння популярності накладних прикрас та входження у широку моду вишитих бісером компонентів вбрання.

Накладні прикраси з бісеру почали виходити з ужитку у 1960—1970-х роках. Вагомою причиною цього було те, що самодостатній декор вишитої бісером сорочки не потребував доповнень у вигляді шийної чи нагрудної оздоби, виконаної з аналогічних матеріалів. Водночас, про накладні бісерні прикраси поступово стали забувати й буковинські гуцули, у яких вишиті бісером сорочки не дістали такого поширення як у мешканців Передгір'я та рівнинних районів [5, с. 546]. Нечасте побутування накладних оздоб з бісеру мало й інші, скоріш за все суб'єктивні, причини, продиктовані новими художніми віяннями непередбачуваної моди.

До 1960-х рр., з ансамблю народного одягу Буковинського Поділля щезла весільна прикраса капелюха — винизана з бісеру ромбовидна «квітка», відома у першій половині XX ст., але якої не пам'ятають сучасні буковинці [2, с. 276].

Упродовж 1960—1970-х рр. із святкової буковинської ноші стали зникати такі прикраси як стрічковий ґердан з підвісками, зубчаста силянка, об'ємна плетінка та котильон. Нині у буковинських селах можна натрапити, хіба що, на стрічковий та розетковий ґердан, однодільну силянку, краватку та трясунки.

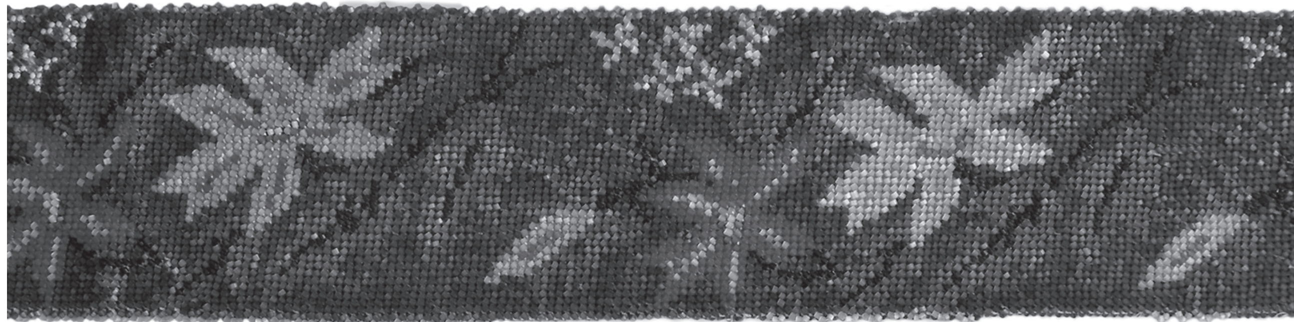
Як компонент святкового костюму буковинців багато де зберігся декорований бісерними матеріалами пояс, стилістика якого у другій половині XX ст. продовжувала змінюватися.

В цілому, згасання традиції накладних прикрас у 1960—1970-х роках супроводжувалося тенденцією до спрощення композиційних схем, відмовою від усталеного колориту (часто його збідненням), нехтуванням автентичними засобами та прийомами художньої виразності. Все частіше стали з'являтися накладні прикраси, місце виготовлення яких визначити неможливо.

Так, у 1960—1970 рр. для однодільної силянки («ковні**і**ру», «сил**є**нки», «йорд**а**ну») та стрічкового ґердану, який часто виконували у техніці бісерного ткання, найтиповішим став орнамент з графічно нескладних одноманітних ромбічних, зиґзаґових або трикутних мотивів (Іл. 1). З декору буковинської прикрас почав зникати контраст різних за розмірами, конструкцією та кольорами мотивів. Нерідко буковинські майстри ігнорували таким важливим засобом художньої виразності як багатоколірність.

До кінця XX ст. поширеним компонентом ансамблю святкового жіночого та чоловічого одягу буковинців залишався розетковий ґердан («б**а**сми»), який переважно виконували технікою ткання у поєднанні з набиранням у разки або низуванням. Серед різних варіантів орнаменту перевагу надавали взорам з мотивом заквітчаної галузки.

Недовго, упродовж 1950—1980-х рр., чоловіче народне вбрання буковинців прикрашала нанизана, вишита або ткана з бісерних матеріалів (як також вишита нитками) краватка [5, с. 544]. Її поява була пов'язана з поширенням в буковинському чоловічому одязі сучасної класично кроєної білої сорочки. Краватка не лише прикрашала нічим не декоровану сорочку, а також своєрідно адаптувала її до використання в комплексі з традиційними компонентами



Іл. 2. Пояс. Полотно, січка, вишивання півхрестиком. Фрагмент. 1960-ті рр., с. Погорілівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 р.

народного одягу, зокрема, багато декорованим кептарем. Зазвичай, для краваток буковинські майстри обирали композицію з геометричних мотивів: ромбів, хрестів, трикутників, зигзагів. У колориті домінували яскраві насичені барви.

В умовах розвою вишивки бісерними матеріалами у народній ноші буковинців став поширюватися вишитий бісером пояс [6, с. 154]. У середині ХХ ст. на Буковинській Гуцульщині з'явився полотняний пояс — «бав'янка» (8—10 см), орнаментований бісерною вишивкою з рослинних мотивів [3, с. 138]. У 1960-х роках народну ношу Буковинського Поділля доповнив схожий за конструкцією до «бав'янки» широкий (9,5—12 см) жіночий «пояс», пошитий з полотна та вкритий суцільною вишивкою бісером і січкою (відносно великого розміру). Розповсюдженим мотивом виконаною півхрестиковим стібком декору стала розлога заквітчана галузка. Серед варіантів кольорового вирішення домінувало поєднання синьо-блакитного тла із зеленими, білими, рожевими та червоними барвами елементів галузки (Іл. 2). Менш поширеним був орнамент з різнобарвних геометричних мотивів.

Декорований вишивкою бісерними матеріалами пояс найбільш гармонійно поєднувався з вишитою нитками сорочкою та тканою ґорбаткою (смугастою або квітчастою). Композиційно такий пояс перегукувався з тогочасним «весільним вінком», декор якого так само почали виконувати вишиванням півхрестиковим стібом.

Упродовж 1970—1990-х років на теренах Буковинського Поділля з'явився дещо вужчий пояс (до 7 см), викроєний зі щільної (вовняної або схожої на вовняну) фабричної чорної тканини і прикрашений вишивкою склярусом, січкою та бісером. В основі композиції — мотив галузки, вкритої зеленими листками та різнобарвними квітами й пуп'янками. Вишивку виконували стебнівкою та вільною гладдю безпосередньо на чорному тлі матерії (Іл. 3). Такий пояс був органічним доповненням опинки («катрінці»), виконаної з тих самих матеріалів й тими самими прийомами вишивання. По суті, такий пояс перестав бути накладною прикрасою й почав використовуватися як компонент одягу, точніше як складова опинки.

У другій половині ХХ ст. змін зазнали типологія, технологія та художнє оформлення ***головних уборів***.

Від середини ХХ ст. щезло з ужитку дівоче «чільце» з бісерним декором. Поступово змінив своє призначення, проте не зник безслідно, жіночий убір голови — «рушник». Буковинці тривалий час продовжували убирати «рушником» храмові та хатні ікони. У кінці ХХ ст. священики сільських церков розпорядилися сховати давні твори у старі скрині. Проте рушниками першої половини ХХ ст. і далі прикрашають хатні ікони у деяких селах Заставнівського (сс. Василів, Мосорівка) та Хотинського (сс. Перебиківці й Колінківці) районів Чернівецької області[1]. Окрім того в інтер'єрах хати та церкви з'явилися повністю вишиті бісерними матеріалами рушники, що не мають ніякого стосунку до колишніх головних уборів і відносяться до функціонального роду предметів хатньої обстави та ужитку. На жаль, відомі нам сучасні вишиті бісерними матеріалами півхрестиковим стібом рушники виконуються за розповсюдженими нині друкованими зразками фітоморфної вишивки. Аналогічні твори можемо зустріти також на Західному Поділлі, Покутті, Гуцульщині.

[1] ПМА за 2007 рік.

Іл. 3. Делей Марія Іванівна (1931 р. н.) Пояс. Фрагмент. Вовняна тканина, склярус січка, бісер, вишивання стебловим швом, вільною гладдю. 1970-ті рр., с. Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 р.

Що ж стосується «весільного вінка», то цей тип головного убору не просто зберігся як атрибут весільного дійства, а продовжив видозмінюватися. Змінився його загальний вигляд, а також технічне та художнє вирішення. Зокрема, поширення набув убір у формі відносно невисокого (до 15 см) правильного (без узвишшя) циліндру. Зник букет ковили, що увінчував весільний вінок. Водночас, незмінним атрибутом убору залишилася розета з квітів, розміщена по центру його передньої частини. Щоправда, колись така розета-букет поєднувала різнобарвний квіт, створений зі штучних матеріалів (воскований папір, накрохмалена матерія, шовкова стрічка), та цвіт безсмертника, який виконував символічне значення та збагачував фронтальну деталь весільного вінка. Сучасний букет, виконаний лише зі штучних дво- чи триколірних квітів, втратив частину свого художньо-виразного образу як також обереговий зміст.

З багатьох сучасних уборів зникли монети, що виконували декоративну та магічну функцію. Так, майстрині із с. Погорілівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. виготовляють коди, нижній край яких замість монет обрамляють бісерною плетінкою із зубчастими обрисами (на зразок зубчастої силянки)[2].

Ще разючіших видозмін зазнала центральна частина весільного вінка. Якщо у першій половині XX ст. «капелюшиня», «коди» чи «кошик» прикрашали кількома нанизаними або тканими з бісерних матеріалів стрічками, то з 1960-х рр. дівочий убір почали оздоблювати лише однією широкою смугою тканини, вкритої вишивкою січкою півхрестиковим стібом. Композицію такої вишивки, зазвичай, утворюють повтори графічно нескладного мотиву заквітчаної галузки, розташованої на однобарвному тлі. У 1960—1970-х рр. декор капелюшиня (а також аналогічно декорованого поясу) мав переважно блакитне тло, на якому вишивали зелену галузку з біло-рожево-червоними квітами (Іл. 4). Згодом майстри різних сіл почали експериментувати з барвами тла, суттєво не змінюючи форму та кольори елементів мотиву. Так, у селах Заставнівського району (сс. Чуньків, Погорілівка, Брідок, Погорілівка) можна розшукати весільні вінки останніх десятиліть XX — початку XXI ст., що мають блакитне, біле, жовте чи рожеве тло. Окрім того урізноманітнилися й самі бісерні матеріали. До 1970-х рр. виконавиці весільних вінків (і також поясів) надавали перевагу січці сатинового ґатунку. Від 1980-х рр. майстрині почали використовувати також різноякісний бісер[3].

Захоплення вишивкою бісерними матеріалами найбільше торкнулося декору ***вбрання***. Упродовж 1960—1980-тих у багатьох селах Чернівецької обл. невід'ємним компонентом святкової народної ноші стала вишита бісером сорочка.

Більшість вишитих бісерними матеріалами сорочок мали тунікоподібний крій, водночас в окремих осередках стали з'являтися також сорочки з манишкою та сорочки на кокетці.

Від 1960-х років у декорі буковинської сорочки остаточно запанувала рослинна тематика. Найбільшої варіативності вона набула на теренах Заставнівщини, Кіцманщини та Новоселиччини, де майстрині вишивали мотиви троянд, маків, плодів і листя винограду, вишень, листків клена, дуба і польових квітів [4, с. 102]. За рахунок укрупнення мотивів майстрині почали досягали все більшої плавності їхніх контурів: геометризовані обриси рослинних мотивів стали набувати ізоморфності. З 1960-х рр. збільшився й розмір бісерних матеріалів. Одночас-

[2] ПМА. Записано 9 вересня 2008 року у с. Погорілівці Заставнівського р-ну Чернівецької обл. від Остапович Марії Іллівни (1926 р. н.) та Колибаби Марії Степанівни (1956 р. н.).

[3] ПМА за 2007—2008 рр.

Іл. 4. Весільний вінок «коди». Картонна основа, полотно, січка, вишивання. 1970—1980-ті рр., с. Погорілівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 р.

Іл. 5. Бокла Наталія Іванівна (1930 р. н.). Сорочка жіноча тунікоподібна додільна. Полотно, січка, бісер, вишивання півхрестиком. 1960-ті рр., с. Погорілівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2008 р.

не збільшення розміру бісеру та розмірів мотивів вишивки надало композиції специфічної монументальності, яка мала на меті заворожити глядача.

Декор новітньої сорочки виконували січкою та бісером різної якості. Зокрема, значну частину матеріалів складали так звані «шовкові цятки» (сатинова січка) добре відомі у вишивці першої половини XX ст. Поряд із «шовковими цяткам» поширилися дрібні намистинки з нашаруванням металічних або райдужних переливів (у відтінках бронзи або бензину) — так зв. «гадючі цітки»[4]. Змінилася й кольорова гама бісерних вишивок. Від 1960-х рр. замість контрастної палітри з насичених кольорів, основою якої були темні барви, майстрині почали застосовувати менш контрастний колорит, в якому домінували світлі відтінки.

Упродовж 1960—1970-х роках окремі буковинські майстрині продовжували черпати художні ідеї у творах середини XX ст., інші — впроваджували новітні композиційні рішення.

Так, на Заставнівщині широко побутувала декорована бісерними матеріалами тунікоподібна жіноча та чоловіча сорочка з круглим вирізом горловини та пазушним розрізом. На передню частину горловини на пазушний розріз жіночої сорочки стали нашивали декоративний комірець, що мав вигляд двох симетрично розташованих по обидва боки розрізу трикутників або спарених трикутників.

Найпоширенішим типом композиції залишалася «сорочка плечиками»[5], типова як для жіночої так і чоловічої ноші. Різновидом «сорочки плечиками» стала «сорочка плечиками та рукавами»[6], властива для жіночого строю. У художньо-композиційному вирішенні таких творів намітилася тенденція до збільшення загального поля вишивки, укрупнення мотивів, впровадження яскравих барв. Зокрема, у колориті запанували два найпоширеніші варіанти. Один — схожий до колориту декору 1940—1950-х рр., проте помітно яскравіший, — у майже рівних пропорціях поєднав чорну, темно-зелену, фіолетову, синю, червону, барви, долучаючи вкраплення рожевих та жовтих барв. Другий — базувався на різних відтінках зеленого (галузки) й рожевого (пелюстки квітів) та включав допоміжні — червоний, жовтий і білий кольори.

Перший тип кольорової гами, що будувалася на контрасті дуже різних за ступенем насиченості барв, використовувався найширше — для композицій, складених з геометризованих мотивів трояндових галузок, виноградних пагонів, грон винограду, польових та садових квітів та іншого (Іл. 5). Для композицій, в яких панували світлі менш контрастні барви, характерними стали ізоморфні квіткові узори з рожевими, схожими на півонії, трояндами (Іл. 6).

Характерологічним елементом жіночої сорочки другої половини XX ст. з теренів Заставнівщини

[4] ПМА. Записано 22 червня 2007 року у с. Чуньків Заставнівського р-ну від Вальчук Марії Іванівни, 1940 р. н.

[5] Стрічковий орнамент розташовували симетрично обіруч горловини (т. зв. «плечики», що тяглися по грудях, плечах і спині), також довкола розрізу пазухи. Орнаментальними смугами декорували також верхню та нижню частину рукавів, поділ сорочки.

[6] Композицію «сорочки плечиками» доповнює розкішна вишивка усього поля рукава з мотивом вазона або галузки.

стало обрамляюче виріз горловини, краї рукавів, поділ сорочки мереживо («корунка»), яке з 1960-х років почали виплітати не з ниток, а з набраних на нитки бісерних матеріалів.

У 1970-х роках у жіночу моду Буковинського Поділля увійшла так звана «сорочка вінком» з нагрудним декором у вигляді замкненої в коло (як вінок) розкішних розмірів заквітчаної гірлянди, що повністю огортає горловину: накриває верхню частину спини, плечі, розложисто лягає на груди, досягаючи лінії талії. Зокрема у такий спосіб декорували жіночу тунікоподібну сорочку з трикутним вирізом горловини, що мала комірець у вигляді спарених трикутників, на якому вишивали невеличкий за розмірами мотив заквітчаної галузки. Розлога галузка, вкрита квітами та пагонами, стала також незмінним мотивом декору рукава.

У кольоровому вирішенні «сорочки вінком» майстрині застосовували обидва типи кольорової гами. Мало контрастні пастельні зелені та рожеві барви (другий тип) майстрині звично застосовували у творах з мотивом схожої на півонії троянди (з ізоморфними обрисами) (Іл. 7).

Для вишивання «сорочки вінком» використовують значно більше бісеру, аніж для «сорочки плечиками». Для такої композиції характерним є ефект декоративної перевантаженості. Це небажане враження послаблюється, коли поряд із сорочкою «вінком» одягають виткані з темної вовни опинку («ґорбатку») та крайку («боярок»).

Водночас із «сорочкою вінком» в моду почали входити також вишиті бісерними матеріалами пояс та опинка. Ансамбль одягу створений на поєднанні вишитих бісерними матеріалами сорочки, поясу та опинки вирізняється надмірною строкатістю. Очевидно тому, в сучасному ансамблі жіночого одягу Буковського Поділля таке поєднання зустрічається вкрай рідко.

Упродовж 1960—1970-х років в Хотинському р-ні Чернівецької обл. (так звана Руська Буковина) також існувала мода на вишиті бісерними матеріалами жіночі та чоловічі сорочки. Щоправда, з бісерними матеріалами на Хотинщині працювало значно менше майстринь, аніж на Заставнівщині. Тутешні твори вирізнялися і кроєм і художньо-композиційними особливостями декору. Так, у Хотинському районі в ансамблі святкового одягу побутували вишиті бі-

Іл. 6. Учасник мистецтвознавчого відрядження на Чернівеччину — Людмила Герус у «сорочці плечиками»: майстриня — Остапович Марія Іллівна (1926 р. н.). Сорочка жіноча тунікоподібна додільна. Полотно, січка, бісер, вишивання півхрестиком, в'язання. 1980-ті рр., с. Погорілівка Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2008 р.

Іл. 7. Респондент у «сорочці вінком»: майстриня — Бурдейна Василина Аксентівна (1920—2004 рр.). Сорочка жіноча тунікоподібна додільна. Полотно, січка, бісер, вишивання півхрестиком. 1970-ті рр., с. Самушин Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 р.

Іл. 8. Сорочка жіноча тунікоподібна додільна. Фрагмент нагрудної вишивки. Полотно, січка, бісер, вишивання півхрестиком. 1970-ті рр. Кіцманський р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2008 р.

Іл. 9. Сорочка жіноча тунікоподібна. Полотно, січка, бісер, вишивання півхрестиком, білі шовкові нитки, мережка. 1970-ті рр., Кіцманський р-н Чернівецької обл. Колекція Петра та Ольги Василюків

сером жіноча сорочка на кокетці та чоловіча сорочка з манишкою. Рослинний декор на таких сорочках вишивали бісером та січкою дрібного розміру (№ 11). В колориті панували відкриті (не пастельні) насичені барви: відтінки зеленого, червоного, та синього кольорів, яскраве звучання яких підкреслювали чорно-коричнева та жовта барви.

На відміну від заставнівських, хотинські майстрині не виплітали бісерних «корунок». А вив'язані ними з ниток неширокі мережива, якими іноді обрамляли горловину та краї рукавів, були значно скромнішими за «корунки» заставнівських майстринь.

Упродовж 1960—1970-х рр. своєрідний дуже виразний художній образ вишитої бісерними матеріалами сорочки створили народні майстри Верхнього Буковинського Попруття. В жіночій ноші запанувала тунікоподібна сорочка з глибоким трикутним вирізом горловини, в чоловічій — тунікоподібна сорочка з круглим вирізом горловини та паховим розрізом іноді доповнена виложистим комірцем та манишкою.

Прикметним для жіночої сорочки став декор з великих квітів, який вінком огортав виріз горловини (Іл. 8). З таких само крупних геометризованої форми мотивів, зібраних у розлогий букет, майстрині часто творили й декор рукава. У 1960—1970-х рр. поширення набув мотив троянди, який поєднували з мотивами польових та городніх квітів. Квіти троянди зазвичай вишивали у розтяжках трьох кольорів: рожевому, червоному та синьому. У 1980-х рр. на сорочках з Верхнього Буковинського Попруття стали з'являтися різнобарвні «маки».

Як і в середині ХХ ст. вишиту бісером сорочку нерідко прикрашали мережкою. Рельєфна вишивка бісерними матеріалами відносно великого розміру (№ 10) та «невагома» мережка органічно поєднали в одному творі ефект монументальності та витонченості. Надзвичайно вишукано виглядає жіноча сорочка з Кіцманського району, в якій мережкою білими нитками заповнено майже все поле рукава. Велику змережану площину довершує стрічковий орнамент з невеликих трояндових мотивів, вишитий низом рукава. (Іл. 9).

З кінця ХХ ст. деякі сорочки Верхнього Буковинського Попруття почали доповнювати вив'язаними з бісеру мереживами.

Значно скромнішими за жіночі були чоловічі сорочки. У нагрудній частині — навколо пазушного розрізу вони мали декор у вигляді відносно неширокого стрічкового орнаменту з мотивом галузки, а низом рукавів — у вигляді одного або трьох невеличких квіткових букетів. Часом на чоловічих сорочках з Верхнього Буковинського Попруття вишивали також «плечики» з мотивом неширокої галузки.

Упродовж другої половини ХХ ст. декор вишитої бісерними матеріалами народної сорочки продовжував розвиватися й на Буковинському Прикарпатті. В жіночій та чоловічій ноші побутувала тунікоподібна сорочка з прямокутним вирізом горловини

(з пазушним розрізом або без нього) а також тунікоподібна сорочка з круглим вирізом, пазушним розрізом та коміром-стійкою або відкладним коміром.

Художньої виразності прикарпатські майстрині досягали поєднуючи вишивку бісером, мережання та в'язання гачком. Контраст, досягнутий при використанні різних технічних засобів, підсилювали контрастом кольорів: м'які (білі або жовті) кольори ниток мережки та «корунки» звеселяло насичене багатобарв'я бісерних матеріалів.

У декоруванні прикарпатської сорочки другої половини XX ст. спостерігалися типові для більшості осередків тенденції: перехід майстринь до січки та бісеру порівняно великого розміру, укрупнення мотивів та збільшення загального поля вишивки. У традиційних для мережки місцях з'явилися орнаментальні площини з мотивом галузки, вишитої на суцільно зашитому білою сатиновою січкою тлі. Такий композиційний прийом полегшив роботу майстриням. Проте вкрита бісером площина не змогла успадкувати витонченої легкості правдивої мережки.

Упродовж другої половини XX ст. сорочки, вишиті бісерними матеріалами, були знаними також на Буковинській Гуцульщині[7]. Проте, як свідчить більшість сучасних мешканців гірських сіл Вижницького та Путильського районів Чернівецької обл., вишивання сорочок бісером так і не стало популярним видом народної творчості краю. Дуже часто буковинські гуцулки купляли уже готові сорочки у майстринь Кіцманського р-ну Чернівецької обл.[8] Й тепер у святкові та весільні дні буковинські гуцулки нерідко одягають вишиті бісером кіцманські сорочки одночасно з компонентами своєї автентичної ноші.

У III четверті XX ст. в комплексі народного жіночого вбрання Буковинського Поділля та Верхнього Буковинського Попруття побутувала вишита бісером та січкою полотняна спідниця — «підьтічка», «подолка». Її вбирали одночасно із сорочкою «станком». Спід «підьтічки» майстри прикрашали стрічковим орнаментом, вишитим бісером (січкою). На Буковинському Поділлі «підтічку» підточували бісерною «корункою». З 1980-х рр. бісерні мережива стали з'являтися й на новоселицьких «подолках». Декор «підьтічки» та нижньої частини додільної сорочки (в якій «станок» і «підьтічка» становили єдине ціле) були ідентичними [5, с. 550].

Іл. 10. Кептар «кожушина з цятками». Шкіра, січка, вишивання півхрестиком, стебловим швом, вільною гладдю. 1965 р., с. Топорівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 рік

До сьогодні поширеним типом жіночого та чоловічого нагрудного одягу, декорованого бісером, залишається кептар. У 1960—1980-х рр. його стрічковий орнамент став ще більш варіативним щодо композиційних схем та колориту. Панівними в орнаментиці вишитого бісером кептаря продовжують бути квіткові мотиви, укладені в гірлянди або зібрані у букети [1, с. 67]. Розташування декору на площинах кептаря залишилося традиційним — паралельно до смушка, що обрамляє краї виробу, у центрі передніх пілок і спинки кептаря, також на його кишеньках. Розміри рослинного декору не змінилися, проте зросло поле бісерної вишивки. Тепер уже рослинні мотиви стали розташовувати на вишитому січкою (переважно дзеркально-срібного ґатунку) тлі, а не як досі — на тлі вибіленої шкіри.

Серед осередків виготовлення та побутування декорованих бісерною вишивкою кептарів виділяється Новоселицький р-н Чернівецької обл. (Верхнє Буковинське Попруття), де такого типу одіж була

[7] ПМА. Записано 20 червня 2008 року у с. Селятин Путильського району Чернівецької обл. від подорожньої хуторянки Олександрюк Вікторії Михайлівни, 1933 р. н., яка у 1950—1980-х рр. сама вишивала цятками сорочки та опинки на продаж.

[8] ПМА. Записано 13 червня 2008 року у с. Конятин Путильського р-ну Чернівецької обл. від Мінгереш Анастасії Федорівни (в дівоцтві — Григоряк), 1919 р. н.; ПМА. Записано 14 червня 2008 року у с. Довгопілля Путильського району Чернівецької обл. від Малиш Марії Миколаївни, 1962 р. н.

Іл. 11. Учасниця мистецтвознавчої експедиції 2007 р. на Чернівеччину Романа Мотиль у народному одязі с. Брідок: майстриня — Делей Марія Іванівна (1931 р. н.). Пояс та опинка «горботка». Тканина, склярус, січка, бісер, вишивання стебловим швом, вільною гладдю. 1970-ті рр., с. Брідок Заставнівського р-ну Чернівецької обл. ПМА за 2007 рік

й залишається невід'ємною складовою святкової ноші. Багатством художнього вирішення відзначаються хутряні безрукавки з с. Топорівців Новоселицького р-ну, які окрім вишуканої вишивки бісером, мають ще й таку прикметну особливість як обрамлення сірим, а не чорним смушком (Іл. 10).

У сучасному різноманітті кожушаних безрукавок зустрічаються також кептарі, декоровані одночасно вишивкою вовняними нитками та бісерними матеріалами.

З 1970-х рр. на теренах Північної Буковини з'явилася декорована бісером жіноча одноплатова поясна одіж — «опинка», «ґорбатка», «катрінця», що прийшла на зміну тканій з вовняних ниток «горбатці» (Іл. 11).

Новомодний декор одноплатового одягу спершу вишивали бісерними матеріалами на тканій смугастій чорній «ґорбатці». Згодом для вишитої бісерними матеріалами опинки стали використовувати чорну вовняну тканину. Орнамент «катрінці» перегукувався з орнаментом сорочки, вишитої бісером в один і той само час, проте їх не можна назвати аналогічним. Так на «катрінцях», запанували надто стилізовані, часто вписані в форму кола, вигадані квіти-розети, тоді як у вишивці сорочок майстрині прагнули до натуралізму. Відмінною в обох випадках стала й технологія виготовлення бісерного декору. На сорочках вишивку виконували січкою та бісером (глянцевого та матового гатунку) стібом півхрестик, а на «катрінцях» — склярусом й бісером (переважно дзеркального ґатунку) стебловим швом та вільною гладдю. Важливі нюанси в декоративну структуру творів вносило, звичайно ж, і загальне тло виробів: на сорочках воно біле, а на «катрінцях» — чорне. Внаслідок сильних мистецьких взаємовпливів локальних відмінностей художнього рішення вишитої бісерними матеріалами опинки не існує. Радше можемо говорити про художньо-стилістичні нюанси творчості окремих майстринь Чернівецької області.

На рубежі XX—XXI ст. в моду стали входити опинки вишиті сріблястими та золотистими бісерними матеріалами та лелітками. Найчастіше такі новітні твори мають сітчастого типу композиції з геометричних мотивів.

В ансамблі сучасного народного одягу (що зазнає сильних мистецьких взаємовпливів) стали з'являтися також вишиті бісерними матеріалами та лелітками двоплатові запаски, декор яких майстрині виконують у гамі сріблястих чи золотистих барв.

У 1960-х роках як компонент ансамблю народного одягу в моду увійшла вишита бісерними матеріалами торба — «тайстра» («трайста»), яка донині зберігає найбільшу популярність у Новоселицькому р-ні Чернівецької області.

Зазвичай, тайстру шиють з полотняної тканини (з підкладкою) і декорують з обох боків вишивкою січкою та бісером півхрестиковим стібом. За художнім вирішенням така близька до вишивки на дитячій подушці. Побутують центричні композиції з геометричними або рослинними (з геометризованими обрисами) мотивами, що зустрічаються у творах по окремо або поєднуються між собою. Серед мотивів домінує рослинна тематика, для якої не існує усталених кольорових рішень. Палітра творів вирізняється надзвичайно

багатою варіативністю. Вишивка на кожному з боків тайстри, переважно, має однакові мотиви, виконані у різній кольоровій гамі (Іл. 12).

Друга половина ХХ — початок ХХІ ст. є часом розвитку третього етапу народної традиції бісерних виробів. Типологія, технологія та художньо-стилістичне вирішення виготовлених із застосуванням бісеру компонентів ансамблю народного одягу зазнало помітних змін.

В ансамблі традиційної буковинської ноші різко зменшилася частка накладних прикрас і головних уборів та збільшилось число компонентів вбрання, що мають бісерний декор. Зокрема, поряд із такими компонентами, як сорочка та кептар, з'явилися також пояс та опинка. У 1960-х рр. унікальним доповненням жіночої народної ноші з Верхнього Буковинського Попруття стала оздоблена бісерною вишивкою тайстра.

Провідною технікою виготовлення бісерного декору стало вишивання стібами півхрестик, стебнівка, вільна гладь. Так, в багатьох осередках народної творчості (замість тканих) з'явилися вишиті бісерними матеріалами на тканині пояси та опинки. Вишивка запанувала також і у декорі весільного вінка, який у першій половині ХХ ст. виконували з бісеру техніками нанизування та ткання.

Серед загальних тенденцій кінця ХХ ст. спостерігалося захоплення вишивальниць більшості осередків січкою відносно великого розміру (№ 10), на противагу майстриням початку — середини ХХ ст., які працювали з дрібнішою січкою та бісером (№ 12—11). На початку ХХІ ст. зросло число творів, вишитих самим лише бісером (без використання січки).

Декор усіх компонентів ансамблю буковинського народного одягу другої половини ХХ ст. почав вибудовуватися навколо художньої ідеї, яку акумулювала у собі вишита бісерними матеріалами сорочка. Так, у другій половині ХХ ст. найбільшого поширення спершу дістала «сорочка плечиками», згодом — «сорочка вінком».

Характерологічною ознакою буковинської сорочки стали рослинні мотиви великих розмірів, що надали загальній композиції твору досі не типової монументальності. Серед вишитих бісером композицій найбільшого поширення набули стилізовані рослинні мотиви з геометризованими формами, яким за рахунок укрупнення мотивів і збільшення пластичності їхніх обрисів поступово стали надавати все більшої ізоморфності. Колорит вишитих бісером композицій став значно яскравішим та барвистішим. Максимальною натуралістичністю (плавністю форм та природною кольоровою гамою) вирізнялися троянди-півонії, які почали вишивати майстрині із Заставнівщини у 1960-х роках.

Іл. 12. Тайстра. Полотно, бісер, січка, вишивання півхрестиком. 1980-ті рр., с. Топорівка Новоселицького р-ну Чернівецької обл. Львівський вернісаж. Літо 2013 р.

Автентичні риси сорочок з різних етнозон краю проявилися в особливостях поєднання та компонування різних видів декору (вишивка бісером та нитками, мережка, мереживо), розмірах та формах його мотивів, їхній колористиці.

Авангардне композиційне вирішення складових народної ноші призвело до помітної руйнації старих та появи нових художніх стереотипів.

Прикметою сучасного мистецтва стали костюми, які не завжди можна назвати ансамблями, бо вони поєднують компоненти народного вбрання, виготовлені в різних роках ХХ та початку ХХІ століття. Одночасне уживання головного убору, сорочки, кептаря, опинки, пояса тощо, виконаних у різний час та, іноді ще й, у різних осередках, порушує досконалу гармонію, притаманну автентичному ансамблю народного одягу.

Насправді, «перемішування» часових та локальних ознак — прикмета новітнього часу, що стосується не лише буковинської ноші. На сусідніх з Буковиною теренах своєрідна міграція художніх ідей

упродовж кінця XX — початку XXI ст. є ще більш разючою.

Умовні скорочення:
ПМА — польові матеріали автора

1. *Бушина Т.І.* Декоративно-прикладне мистецтво Радянської Буковини : науково-популярний нарис / Т.І. Бушина. — К. : Мистецтво, 1986. — 127 с. : іл.
2. *Кожолянко Г.* Етнографія Буковини : у 3 т. / Георгій Кожолянко. — Чернівці : Чернівецький державний університет ім. Ю. Федьковича ; Буковинське етнографічне товариство ; Видавництво «Золоті литаври», 1999. — Т. 1. — 384 с. : іл. — (Бібліогр. в кінці розд.).
3. *Кожолянко Я.* Буковинський традиційний одяг / Ярослава Кожолянко. — Чернівці ; Саскатун : Friesen Printers, 1994. — 262 с. : іл. (українською та англійською мовами). — (Бібліогр. с. 247—258).
4. *Костишина* М.В. Український народний костюм Північної Буковини. Традиції і сучасність / Мірра Костишина. — Чернівці : Рута, 1996. — 192 с. : іл. — (Бібліогр. с. 181—184 (127 назв).
5. *Федорчук О.* Бісер у декорі народного одягу буковинців (за матеріалами мистецтвознавчих експедицій 2007—2008 рр.) / Олена Федорчук // Народознавчі зошити. — 2008. — № 5—6. — С. 540—551. — (Бібліогр. в тексті).
6. *Федорчук О.* Бісер в оздобленні буковинської народної ноші : типологічні особливості (польові розвідки 2007—2008 рр.) / Олена Федорчук // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В.Я. — Харків : ХДАДМ, 2009. — № 8. — С. 149—162. — (Мистецтвознавство. Архітектура).

Olena Fedorchuk

BEADWORK IN THE ARTISTIC STRUCTURE OF THE NATIONAL GARMENT ENSEMBLE OF BUKOVYNA in the late XX — early XXI century

The trends of the third phase of the beadwork artistic ware development on the historic lands of North Bukovyna were researched. The typological, technological and artistic peculiarities of the beadwork components in the national garment ensemble of various ethnic zones of the land were determined.

Keywords: glass beads, decoration, glass beads decor, clothes.

Олена Федорчук

БИСЕР В ХУДОЖЕСТВЕННО-КОМПОЗИЦИОННОЙ СТРУКТУРЕ АНСАМБЛЯ БУКОВИНСКОЙ НАРОДНОЙ ОДЕЖДЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЯ

Исследовано тенденции развития третьего этапа традиции художественных изделий из бисера на историческом пространстве Северной Буковины. Определены типологические, технологические и художественно-композиционные особенности бисерных компонентов ансамбля народной одежды разных этнических зон края.

Ключевые слова: бисер, украшение, бисерный декор, одежда.

Олена КОЗАКЕВИЧ

ТИПОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ В'ЯЗАНИХ ТА МЕРЕЖИВНИХ ВИРОБІВ XIX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: ВБРАННЯ

Проаналізовано стан вивчення типології українських в'язаних та мереживних виробів XIX — початку XXI ст. На основі опрацьованих виробів з музейних фондів, зокрема світлин та експедиційних матеріалів, розроблено типологію народних виробів одягового призначення з урахуванням історичних та соціокультурних чинників і мистецтвознавчих процесів.

Ключові слова: в'язання, мереживо, традиція, типологія, функціональний рід, типологічна група, тип, вироби, оздоблення, головні убори, пояси, доповнення.

Розробка типології в'язаних і мереживних виробів, зрештою, як і інших видів українського народного декоративного мистецтва, дає можливість простежити розвиток і видозміни, які відбувалися у традиційній ноші та інтер'єрних виробах упродовж XIX — на початку XXI ст. під впливом соціокультурних чинників та мистецьких процесів.

Наукова новизна статті — на основі опрацьованої значної кількості пам'яток та світлин (музейні колекції, польові матеріали, приватні збірки) авторкою запропоновано розгорнуту типологію українських традиційних мереживних і в'язаних витворів одягового призначення XIX — початку XXI століття.

Питання типології, чи, радше, класифікації [26] українських традиційних мереживних і в'язаних витворів стало актуальним лише від середини XX століття. До цього часу їх побіжно розглядали у працях етнографічного спрямування головно як доповнення — констатуючи переважно факт побутування. У другій половині XIX — в першій третині XX ст. польські, німецькі, чеські та українські дослідники — Я. Головацький [5], С. Вітвіцький [58], О. Кольберг [44; 45; 46], Я. Коперницький [47], Б. Сокальський [54], Я. Шнайдер [51; 52], В. Шухевич [40], А. Фішер [43], К. Мошинський [49], Я. Фальковський [42], Р. Кайндль [12], Хв. Вовк [2; 3; 4] та інші — фрагментарно згадували в'язані та мереживні вироби переважно як складову народної одежі. Найчастіше зафіксовано в'язані спицями та гачком типи вбрання — капчури, штуци, нараквиці (гуцульські), рукавиці, дещо рідше — жіночі і чоловічі головні убори, пояси.

Капчури, капчурі (штуци — спорадично) автори здебільшого розглядають як взуття чи доповнення до взуття, часто називаючи їх панчохами або шкарпетками: «До взуття гуцули носили панчохи — капчурі, роблені на дротах» [47, с. 27], «зимою носять …капчурі (вовняні панчохи)» [52], «гуцули носять на ноги червоні оздоблені панчохи з низькими халявками — капчурі, з дротів з вовни кольорової…» [43], «гуцул взимку носить до ходаків шкарпетку «капчор»… [58], «чоловіки на ногах носять капці або капчури, такі ж як і жінки» [42, с. 43], «жінки одягають на ноги …капчурами (плетені на дротах з крашеної вовни)» [40, с. 133] та ін.

При розгляді рукавиць та нараквиць переважно згадується матеріал — « …чоловіки носять вовняні рукавиці» [44, с. 41, 45, 46; 51, с. 150; 57, с. 95], а також спосіб їх виготовлення — «…горяни мають

Іл. 1. Фото сім'ї Гаврилюків: на ногах у чоловіків — в'язані спицями штуци, компонент вбрання; 1940-і рр.; с. Долішнє (тепер — Спас) Коломийського р-ну Івано-Франківської обл.. Ілюстративний фонд Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття, КМГ-21870

Іл. 2. Жінки у святковому вбранні; посередині — жінка у вишитому фартусі-запасці, оздобленій по низу тороками — оздоблення вбрання; жінка зліва — у фартусі, прикрашеному білим фабричним мереживом — оздоблення вбрання; с. Городенка Івано-Франківської обл. 1938 р. Ілюстративний Фонд Наукової бібліотеки ІН НАН України, № 12913

рукавиці, в'язані ними самими за допомогою гачків (ключок)» [5, с. 56], «носять рукавиці, з овечої вовни на дощечках, і називали їх «зап'ястки» [50], «в'язані зимові рукавиці і напульсники…» [21], «жінки під дудами носять нараквиці, плетені з волічки на дротах» [40, с. 130]. За твердженням Хв. Вовка, «…браслети не були дуже поширені. Єдиний виняток щодо браслетів виказала Гуцульщина з архаїчним характером. У гуцулок і гуцулів є коли не ретязьки, то нараквиці….для літа виплітають з різнобарвної вовни…» [3].

Мереживні очіпки розглядали як головні убори наречених або заміжніх жінок. Здебільшого фіксували сітчасту структуру виробу, почасти з описом кольору, інколи — вказували техніку виготовлення. Наприклад, на Покутті наречені носили виготовлений з ниток чепець, на який одягали намітку [44, с. 41, 47], на Холмщині хомевку прикривали каптурком з кольорового перкалю або в'язаним спицями з білої бавовни [45, с. 50], на Бойківщині чепці робили з зелених ниток сітковим способом [55] тощо.

Чоловічі в'язані головні убори розрізняють за формою — ковпакоподібні та округлі, як-от «…поширилась каптурка, тобто вовняний чи бавовняний ковпак, в'язаний в горизонтальні ...полоси» [5, с. 39] чи «чоловіки носили на голові шапку…у формі подвійного мішка» [48].

Пояс Хв. Вовк вважає найпримітивнішим типом одягу, що дав початок усім іншим [3, с. 150], головне призначення якого — підперізувати одяг: «… Старі і дорослі завжди підперезані поясом: вовняні, в'язані частіше малинового кольору» [5, с. 39].

Отож, такі описові згадки про в'язані й мереживні вироби кінця XIX — початку XX ст. фактично лише констатують їх наявність в українській традиційній одежі.

У другій половині XX ст. К. Матейко однією з перших зробила спробу класифікації народного одягу (1977) [22]. За визначенням авторки «класифікацію компонентів…розглядаємо за стáттю й основним призначенням, залежно від того, яку частину тіла вони прикривають та яку утилітарно-захисну функцію виконують. Виходячи з цього, виділяємо такі частини одягу: сорочки, поясний одяг, нагрудний, верхній, пояси, головні убори, взуття, прикраси» [22, с. 47]. Зазначимо, що в етнографічному

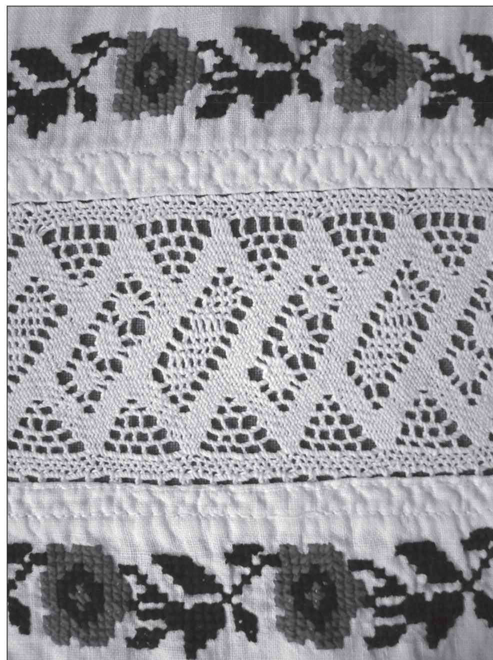
словнику 1996 р. [23][1] запропоновано дещо розширений варіант класифікації: вбрання, одягова тканина, сорочка, поясний одяг (жіночий, чоловічий), верхній одяг, пояси, зачіски, жіночі головні убори, чоловічі головні убори, взуття, прикраси, доповнення до одягу.

У низці праць 1960—1980-х рр. в'язані та мереживні головні убори дослідники розглядали за різними ознаками. Наприклад, К. Матейко розрізняє очіпки за формою та матеріалом [23, с. 128], Г. Стельмащук поділяє їх на м'які та тверді [37, с. 123; 38, с. 136], вказуючи, що «крім шитих очіпків, побутували й в'язані.., у вигляді сітки — «плетінки» технікою сітчастого плетіння — «брання» [38, с. 138]; Р. Захарчук-Чугай виокремлює три основні підтипи за матеріалом (з домотканих полотен, тканин фабричного виготовлення і плетених сіток) [7; 10].

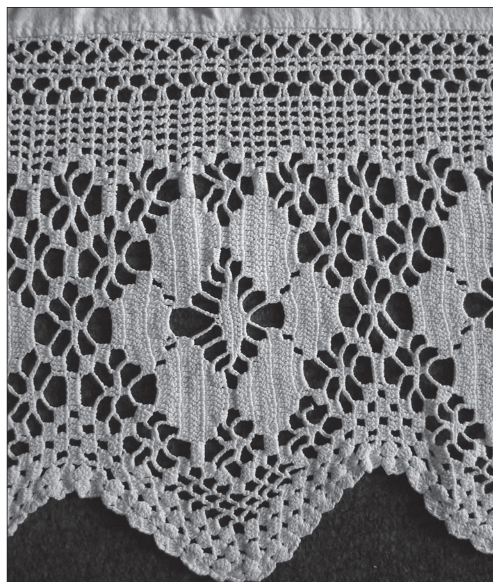
Пояси переважно зачислюють до окремої типологічної групи, яка виконує утилітарну, декоративну та символічно-обрядову функції [22, с. 118]. За технікою виготовлення переважно розрізняють два типи: плетені (технікою сітчастого плетіння [33], «в сітку» , «в кіску») [7, с. 57] та ткані [32, с. 312; 24; 28]. Водночас дослідниця українських народних прикрас Г. Савчук зараховує плетені пояси до поясних прикрас [33].

Доповненнями народного одягу вважають узорноплетені або в'язані з вовни рукавиці, капчурі (шкарпетки), напульсники [32, с. 19]. Окремі автори зараховують нараквиці до наручних прикрас [32, с. 19; 33, с. 135; 28, с. 135; 39], однак К. Матейко класифікує їх як доповнення, хоча називає їх «...наручна прикраса на зразок браслета» [23, с. 160; 25]. Зокрема І. Гургула зазначає, що прикраси бувають плетені з вовни і шкіри та в'язані з вовни [6]. В'язані спицями капчури, які головно притаманні одяговому комплексу карпатського регіону, у працях інколи визначають як взуття [23, с. 142; 29], інколи — як доповнення до взуття [28, с. 135].

Морфологічний підхід до систематизації декоративно-ужиткового мистецтва та його творів у 1990-х рр. було розроблено українським мистецтвознавцем Михайлом Станкевичем [35]. Науковець пропонує поділ на види, роди, типологічні групи, художні твори (вироби), за необхідності — введення проміжних диференційних одиниць (підвид, підгрупа тощо) [35].



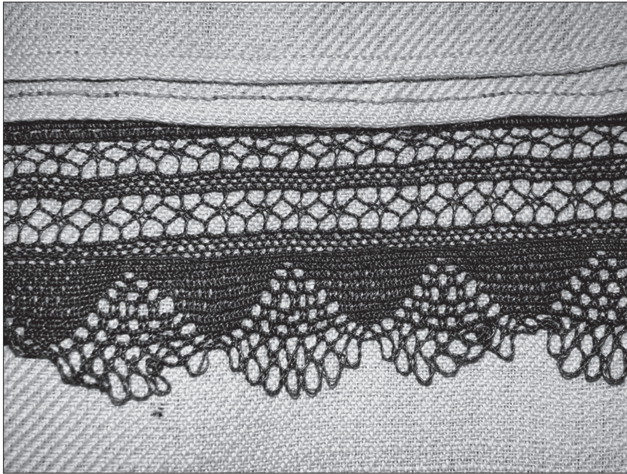
Іл. 3. Мереживне оздоблення фартуха — вшивне (вставка-прошва). Датування музейне — поч. XX ст., авторське — середина XX ст. — 1960-і рр. ВКМ Д-350, Волинський краєзнавчий музей



Іл. 4. Мереживне оздоблення фартуха — пришивне. Фартух жіночий, 1960—1980-і рр. Берестечківський історичний музей. Експедиція 2012 р. ПМА

Такий системний підхід при розгляді в'язання та мережива як видів українського декоративно-ужиткового мистецтва апробувала Р. Захарчук-Чугай (1992 [9], 2012 [11]). В'язання розглянуто

[1] Ця праця вийшла вже після смерті Катерини Іванівни Матейко (1910—1995).



Іл. 5. Мереживне оздоблення фартуха — нашивне (аплікаційне). Опілля?, перша половина XX ст. ЛІМ ТК-2527, Львівський історичний музей

Іл. 6. Мереживне оздоблення жіночої сорочки — змережувальні стібки (з'єднувальні шви); 1980-і рр; с. Фошки Путильського р-ну Чернівецької обл. Експедиція 2008 р. ПМА

за технологічними особливостями (матеріал, засоби виготовлення, техніками) [9], зокрема авторка поділяє в'язання на два типи — ручне та машинне [9; 11]. За функціональною роллю виокремлено «...ручно- і машинновʼязані вироби одягового та інтер'єрного призначення. Перші переважно використовують для виготовлення одягу» [9]. Асортимент — безрукавки, головні убори, панчохи, шкарпетки, рукавиці, цілісні ансамблі одягу тощо; трикотажні речі — білизняний та верхній одяг, панчішно-шкарпеткові та рукавичні, головні убори, купони для суконь, блуз, курток. До в'язання зачислено також макраме і гардинно-тюлеві витвори.

Мереживо за техніками виконання Р. Захарчук-Чугай розрізняє ручне та машинне, яке, в свою чергу, поділяє на три групи: плетене (на машинах з жакардовим апаратом), в'язане (на в'язально-мереживних машинах) і ткане (утворюється за рахунок ажурних переплетень) [8; 11]. Мережку розглянуто як « вид народного декоративного мистецтва» [11]. Типологію мереживних виробів авторка розрізняє за функціональним призначенням — «суцільні мережані вироби (стрічки, хустки, гардини) і мережані прикраси одягового та інтер'єрного призначення» [8; 11]: мережки на рушниках, на обрусах, на сорочках, ажурні покривала, наволочки.

Подібної класифікації дотримується відома дослідниця О. Никорак (2004) [27], поділяючи в'язання на ручне і машинне (за способом виготовлення виробу чи полотна), яке здійснювали за допомогою гачка, двох або п'яти спиць чи трикотажних машин. З в'язаних виробів виокремлює види плечового одягу (безрукавки, светри), головні убори (шапки), шкарпетки, рукавиці, панчохи, стрічки для оздоблення кептарів тощо.

Зазначимо, що Олені Іванівні Никорак належить найбільший науковий доробок у дослідженні української народної тканини. При розгляді інтер'єрних тканин, в оздобленні яких використано мереживо (дещо рідше — ажурні повністю), ми беремо за основу типологію, розроблену цією авторкою [26].

Львівська дослідниця Ольга Олійник вперше пропонує власний обґрунтований підхід для класифікації церковних тканин [30]. При розгляді типологічних особливостей в'язаних і мереживних витворів та оздоблення (священиче облачення, сакральні покрови й храмово-обрядові вироби) за основу беремо зазначену працю.

Аналіз попередніх напрацювань, вивчення артефактів й технік виготовлення лягли в основу розробки авторської типології в'язаних і мереживних виробів, зокрема в'язання та мережива як видів українського народного декоративно-ужиткового мистецтва — відповідно до поставлених завдань запропонованого дослідження [14; 15; 16; 17; 18].

Зміни у традиційному побуті, соціокультурному та мистецькому середовищі другої половини XIX — початку XXI ст. вплинули на формування типології українських народних мереживних і в'язаних виробів (компонентів й оздоблення). Упродовж цього періоду окремі типологічні групи та типи виробів вийшли з використання або змінили своє функціональ-

не призначення, натомість поширилися нові, не характерні у народному вжитку. Для логічного викладу матеріалу типологію в'язаних і мереживних артефактів другої половини XIX — початку XXI ст. хронологічно доцільно, на нашу думку, поділити на два основні етапи: перший — друга половина XIX — перша третина XX ст. (до 1939 р.), та другий — середина XX — початок XXI ст. (повоєнний та радянський періоди, часи Незалежності).

Перший етап характерний відносно сталим типологічною структурою, розмаїттям технологічних прийомів та художніх особливостей, застосованих у виготовленні в'язаних і мереживних витворів головно одягового призначення, підпорядкованих етнокультурній традиції. На рубежі XIX—XX ст. під впливом міського середовища відбулися певні зміни: в багатовіковій традиції оздоблення народних виробів почали уживати новочасні техніки та матеріали, давні предмети побуту співіснували з новітніми, зникає чітка межа між традиційним та міським вбранням, а виробництво одягу відбувається і в домашніх умовах, і з застосуванням професійних навичок.

Особливо виразно ці тенденції проявилися упродовж 1920—1930-х рр.: рівночасно з поширенням масової фабричної продукції виникає жваве зацікавлення у збереженні й відновленні української народної ноші та художніх тканин, у фаховому моделюванні костюма та у текстилі користуються попитом традиційні мотиви, а то й автентичні витвори. Значну увагу приділяють оздобленню виробам для обстави інтер'єра, що не було поширено наприкінці XIX — на початку XX століття. Відтак типологія в'язаних та мереживних виробів дещо змінюється: з'являються чи поширюються нові типи, які до цього часу були мало відомі чи незнані взагалі.

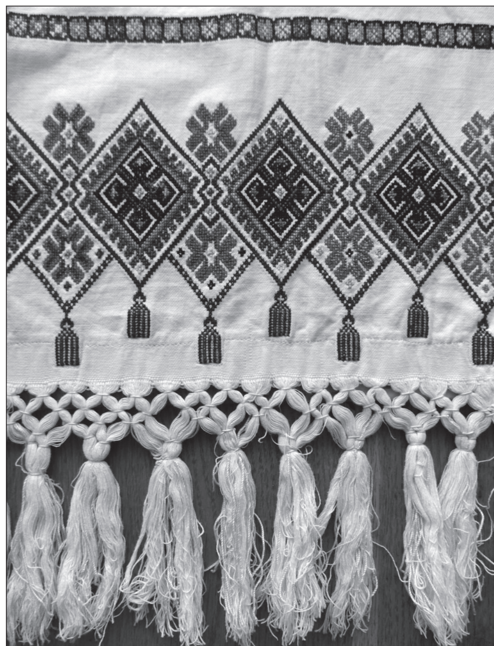
Другий період характерний стрімким розвитком промислового текстильного виробництва, зокрема поширенням трикотажного та гардинно-тюлевого асортименту, у виготовленні якого застосовано спеціальне обладнання. Українські народні в'язані та мереживні вироби одягового призначення майже повністю вийшли з ужитку, за винятком поодиноких місцевостей, де найдовше зберігся традиційний побут. У гардеробі сільських мешканців з'явилися і поширилися речі «міської моди»: майки, футболки, колготи, шкарпетки, спортивні костюми, головні убори т. ін. Відповідно змінилися типологічні групи

Іл. 7. Мереживне оздоблення запаски — мережка (мереживні смуги); 1930-і рр., с. Шидлівці Гусятинського р-ну Тернопільської обл.; тороки, мережка, одинарний прутик, китиці-френзелі, мережка з настилом. ТКМТ-1558, Тернопільський краєзнавчий музей

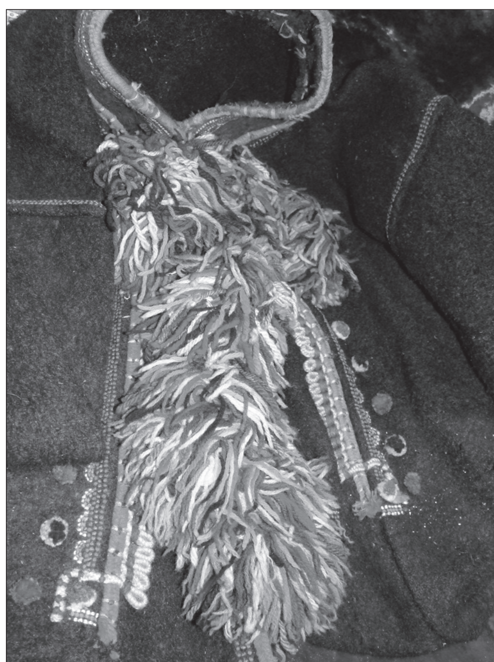
Іл. 8. Мереживне оздоблення жіночої сорочки — ажурний візерунок; 1930—1950-і рр.; Міжгірський р-н Закарпатської обл. Експедиція 2009. Фото О. Никорак

вбрання — верхній трикотаж, білизняний, панчішно-шкарпеткові, рукавичні вироби тощо.

Натомість упродовж 1950—1980-х рр. розширилася типологія витворів для обстави інтер'єру, у виготовленні та оздобленні яких застосовували



Іл. 9. Оздоблення фартуха — тороки; сер. XX ст; вив'язані з ниток основного полотнища. Тлумацький р-н Івано-Франківської обл. Експедиція 2014 р. ПМА



Іл. 10. Оздоблення — китиці; фрагмент чоловічого сердака, оздобленого кольоровими вовняними китицями; музей в с. Яблуниця Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Експедиція 2008 р. ПМА

в'язальні й мереживні техніки. Покривала, скатертини, серветки, оздоблені мереживом рушники, наволочки, простирадла, кашпо на вази та вазони — звиклі речі для прикрашання внутрішнього простору помешкань зазначеного періоду.

Столітні традиції українського в'язання та мереживництва продовжили свій розвиток у руслі «вторинної традиції»: упродовж 60—80-х рр. XX ст. такі витвори виробляли у системі художніх народних промислів УРСР, за автентичними взірцями створювали костюми для фольклорних колективів, продукували як зразки сувенірної продукції тощо. Зокрема у 1960—1980-х рр. в експериментальних цехах при Будинках моделей та на трикотажних фабриках професійні художники-модельєри й текстильники розробляли моделі одягу (використовуючи народний крій, орнамент, колористику) — на Міжнародні виставки і для внутрішнього ринку. Наприкінці XX — на початку XXI ст. типологія в'язаних та мереживних виробів практично не змінилася, за винятком окремих типологічних груп — декоративні панно, ікони, ляльки, іграшки, аксесуари, які виходять за рамки поняття традиційного мистецтва.

В основу розробки типології мереживних та в'язаних витворів покладено основні засади морфології для систематизації декоративно-ужиткового мистецтва та його творів, запропоновані М. Станкевичем [35; 36].

В'язання і мереживо — види декоративного мистецтва — розглядаємо за критерієм *вид-техніка*. Підвиди розрізняємо відповідно до застосованих технологічних різновидів — плетіння, в'язання, вишивання — та засобів виготовлення виробів: плетіння на формі, сітчасте плетіння (брання), косичасте плетіння, звивання, в'язання гачком, в'язання іглицею (філе), вузликове в'язання (макраме), в'язання спицями, шиття голкою (мережка, вирізування, виколювання)[2].

Типологію українських народних в'язаних та мереживних виробів другої половини XIX — початку XXI ст. ми пропонуємо укладати за функціональною ознакою, яка виступає визначальною класифікаційною одиницею [35]. Рід об'єднує найзагальніші особливості та ознаки артефактів, зокрема їх функціональні відміни, що дозволяє виокремити три функціональні роди — **вбрання, інтер'єрні тканини** (для облаштування житла) та **церковні тканини**.

Витвори, які належать до трьох родових відмін, поділяємо на дві основні групи: *вироби (компонен-*

[2] Детальніше про технологічні прийоми та засоби виготовлення в'язаних і мереживних виробів — у наступних публікаціях.

ти) та *оздоблення*. Вироби (компоненти) — поштучні в'язані та мереживні артефакти, які формуються у процесі створення (за рахунок технологічних прийомів) або виготовленні з полотнищ відповідної структури: мереживні очіпки, щільнов'язані рукавиці, ажурні покривала та серветки тощо (Іл. 1). Оздоблення — декоративні елементи (метражні та поштучні), основне призначення яких — прикрашати компоненти вбрання та інтер'єрних тканин. Функціональна приналежність (ознака) виявляється лише у комплексному поєднанні з конкретним виробом: змережувальний шов на сорочці (натільний одяг), викінчення китицями пояса (пояси) або сердака (верхній одяг), мереживні вставки на фартухах (поясні вироби), на рушниках (рушники) і т. ін. Тому вважаємо за доцільне розглядати оздоблення як окрему типологічну групу (Іл. 2).

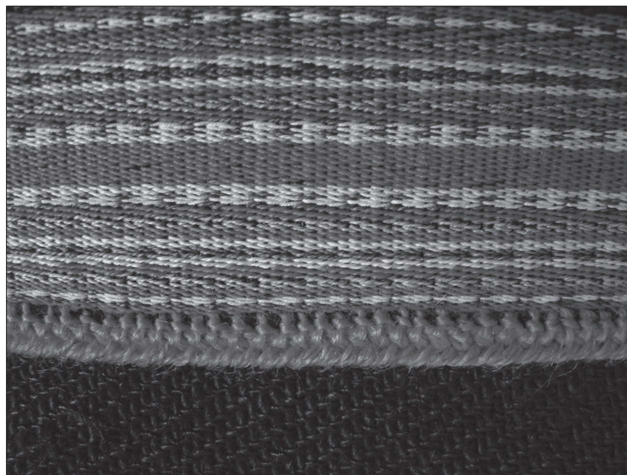
Типологічна група — порівняно стале поєднання однотипних предметів — мінлива форма, що вимагає для кожного історичного періоду окремої (чи зміненої) типології (за потреби).

Оздоблення — типологічна група ажурних окрас вбрання, інтер'єрних та церковних тканин, виконаних розмаїтими технологічними прийомами, які надавали декоративності, художньої виразності і почасти навіть неповторності українським народним виробам.

За сукупністю певних технологічно-конструктивних ознак виділяємо наступні типологічні підгрупи оздоблення: ***мереживо, тороки, китиці, кутаси*** та ***шнури***.

Мереживо (*«коро́нка»*, *«кру́жево»*, *«це́рка»*, *«ци́рка»*, *«тягнута ци́рка»*, *«кару́нка»*, *«зу́бці»*, *«фарбо́та»*, *«тряси́ло»*, *«чюпка»*, *«гаку́льки»*)[3] — типологічна підгрупа оздоблення — ажурні метражні[4] стрічки та мереживні оздоби на витворі, якими прикрашали окремі вироби чи частини українського народного одягу й інтер'єрних тканин.

На основі опрацьованого матеріалу виокремлюємо шість типів мереживного оздоблення — за способом з'єднання та розташування на виробі. Метражне мереживо поділяємо на три типи: *вшивне* — вставка-прошва — поздовжні краї вшиваються поміж основне полотнище (фартухи, рушники, обруси, прошви) (Іл. 3); *пришивне* — один край пришивається або виготовляється з ниток основного полотнища, інший — вільноспадаючий, часто фігурний у вигляді зубців чи фестонів (хустини, фартухи, жіночі сорочки, скатертини, простирадла, серветки) (Іл. 4); *нашивне* — готові смуги мережива нашивають на виріб аплікаційним способом (спідниці, фартухи, головні убори) (Іл. 5).



Іл. 11. Оздоблення — шнури; ткана горботка, оздоблена по периметру в'язаною гачком смугою; друга пол. XX ст. с. Плоска Путильського р-ну Чернівецької обл. Експедиція 2008 р. ПМА

Іл. 12. Головний жіночий убір — очіпок; перший тип — мереживна шапочка, форма якої створюється у процесі виготовлення; с. Пульмо Шацького р-ну Волинської обл. ЕП-22679, Музей етнографії та художнього промислу ІН НАН України у Львові

[3] Локальні назви українських народних в'язаних та мереживних виробів з детальними зазначенням місцевості, джерела інформації тощо буде розглянуто в контексті регіональних особливостей та локальних відмін, а також укладено в словник термінів.

[4] Метражне мереживо виробляли у вигляді стрічки — різної ширини та з розмаїтим фігурним завершенням країв (кромок).

Іл. 13. Головний жіночий убір — очіпок; другий тип — сітчасту основу виробу поєднували зі смугою однотонного доморобного полотна чи промислової тканини; сер. XX ст. музей «Бойківщина», м. Турка Львівської обл. Експедиція 2005 р. ПМА

Іл. 14. Головний жіночий убір — очіпок; третій тип — ажурний виріб поєднували з твердою основою у вигляді обруча; 1930 — сер. XX ст. Воловецький р-н Закарпатської обл. Експедиція 2009 р. Фото О. Никорак

Окремі деталі одягу та інтер'єрних тканин з'єднували змережувальними стібками *(з'єднувальними швами)*, у результаті чого творилися декоративні ажурні смуги (сорочки, жіночі поясні вироби, обруси, простирадла, прошви) (Іл. 6). Різновид вишивальних прийомів — *мережка* — уможливлював створити *мереживні смуги* безпосередньо на виробі, використовуючи особливості ткацьких переплетень, якими виготовляли витвір (сорочки, фартухи, запаски, обруси, рушники) (Іл. 7). Шостий тип — *ажурний візерунок*, виконаний на виробі технологічними варіантами вишивання: «мережка», «виколювання», «вирізування» (сорочки, фартухи, рушники, обруси) (Іл. 8).

Тороки (*«фрéнзлі», «перевéсла», «тóрочки», «тóрки», «стряпки», «бахромá»)* [19] — типологічна підгрупа — один з найдавніших, і водночас, найпростіших способів оздоблення виробів: витягування поперечних ниток тканого полотна на краях. Тороки розрізняємо двох типів — виготовлені з ниток основного полотнища та дов'язані. У поєднанні з ажурною сіткою френзелі стали декоративною окрасою багатьох виробів (хустини, фартухи, рушники, обруси, простирадла) (Іл. 9).

Китиці (*«ґýші», «китúльки», «кітýльки», «кúтички», «дармовúси»*) та ***кутаси*** *(«бóйтки», «бóмбіки», «гóмбічки», «бамбýльки», «бóмблі», «контáси», «горóшки», «бубéнчики»)* [20] — типологічна підгрупа для оздоблення вбрання та інтер'єрних тканин. Розрізняємо їх за формою — китиці мають видовжену трапецієвидну (умовно) форму, кутаси — округлу. Ними прикрашали традиційний верхній та нагрудний одяг, пояси, рукавиці, нараквиці, дещо рідше — нижні краї жіночих запасок, хустини, скатертини, простирадла. Переважно кріпився на шнурочках або продовжувався з основної частини виробу лише один кінець китиці чи кутаса, решта — вільно спадала, створюючи цікаві «рухливі» ефекти. В окремих варіантах кутаси нашивали на виріб (кептарі, сердаки) (Іл. 10).

Шнури *(«снýр», «снýрок»)* — типологічна підгрупа — декоративна оздоба, у виготовленні якої застосовували плетільні та в'язальні техніки. Виокремлюємо три типи — нашивні (аплікаційні), пришивні та вільно спадаючі. Перший — шнури нашивали на площину аплікаційним способом, що уможливлювало викладати ними різноманітні візерунки, композиції, які часто ставали акцентом у виробі. Найчастіше такі прийоми використовували у декоруванні верхнього та нагрудного одягу, рідше — жіночого поясного вбрання. Другий тип — шнурами обшивали або обв'язували краї виробів (запаски). Третій варіант — на шнурочки кріпили китички та кутаси, створюючи у такий спосіб

зав'язки або декоративне завершення виробу (пояси, рукавиці, сердаки) (Іл. 11).

У процесі розробки типології при необхідності можливе об'єднання чи роз'єднання окремих типологічних груп (підгруп) і типів (підтипів). Остання сходинка типології — художній твір (виріб), при розгляді якого застосовано систему композиційних закономірностей, зокрема композиційних прийомів (ритм, симетрія, асиметрія) та засобів виразності (фактура, текстура, колір, графічність, пластичність, ажурність).

Типологія вбрання. Компоненти одягу та оздоблення. Наприкінці XIX — в першій третині XX ст. зникає чітка межа між народним та міським вбранням, окремі елементи традиційної ноші втрачають свою первинну функцію або взагалі виходять з ужитку, а в побут селян входять складові одежі, раніше не відомі [34]. Водночас цей період можна вважати найбільш «консервативним» стосовно типологічних груп та типів в'язаних і мереживних компонентів одягу.

Кардинальні зміни відбуваються від середини XX ст.: фабрична продукція практично повністю витісняє народні доморобні вироби, міська мода превалює над багатовіковими надбаннями в українському вбранні. В гардеробі сільського населення з'являються в'язані та ажурні светри, жакети, жіночі костюми, нижня білизна, панчішно-шкарпеткові вироби тощо. Відбувається поступове запозичення нових технік виготовлення, непритаманних народному мистецтву, або їх асиміляція, що впливає на появу нових типів виробів. Відтак традиційні витвори використовують головно як сувенірну продукцію або як «цитати» у професійному моделюванні.

В основу розробки типології українських народних мереживних та в'язаних виробів одягового призначення другої половини XIX — початку XXI ст. покладено функцію, — з урахуванням змін, що відбулися упродовж зазначеного періоду.

Вбрання — компоненти одягу та оздоблення — *функціональний рід*. В'язані та мереживні складові одежі передбачають виготовлення поштучних виробів під час технологічного процесу як самостійної (окремої) одиниці. Оздоблення — декоративні елементи (метражні та поштучні), якими прикрашають вбрання: вони набувають художніх ознак лише у комплексному поєднанні з поштучними компонентами традиційної ноші.

Запропонована типологія українського народного вбрання, а саме — в'язаних та мереживних артефактів, — має достатньо розгалужену структуру, яка передбачає поділ на *типологічні групи*: **головні убори, пояси, доповнення, прикраси** (вироби) та **оздоблення** (компонентів одягу).

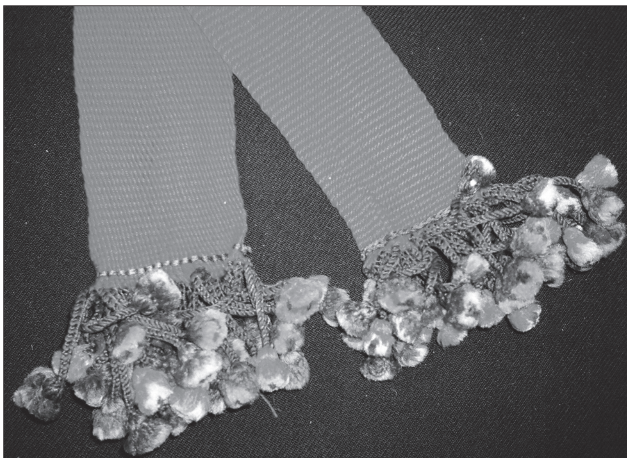
Іл. 15. Головний жіночий убір — хустина; 1930—1940-і рр., с. Топорівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл. АП-8472, Музей народної архітектури та побуту у Львові

Іл. 16. Головний убір — ковпак; фото косарів: чоловіки (верхній ряд зліва направо — перший, четвертий, сьомий, внизу — перший) мають головний убір «гамерку» — в'язаний спицями ковпак, 1910-і рр., с. Зіболки Жовківського р-ну Львівської обл. Ілюстративний фонд Наукової бібліотеки ІН НАН України, № 11559

Кожну з типологічних груп поділено (за необхідності) на *типологічні підгрупи*, які об'єднують споріднені за функцією і формою вироби. Типологічна підгрупа передбачає *типи* та *підтипи*.

Головні убори — типологічна група в'язаних і мереживних витворів, яка включає окремі компоненти, і передбачає їх поєднання з іншими типами головних уборів, зачісками зокрема. Здавна відігравали важливу роль у жіночому та чоловічому вбранні українців, виконуючи утилітарну, соціальну, вікову, оберегову, символічну, захисну та декоративну функції. Цей компонент народної ноші зазнав найменше

Іл. 17. Головний убір — маґерка, Галичина, кін. ХІХ ст.; Музей етнографії та художнього промислу ІН НАН України у Львові



Іл. 18. Пояс; перший тип — рівномірної сітчастої структури з пряжі одного кольору; перша пол. ХХ ст.; с. Люта Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл. ЕП-75862, Музей етнографії та художнього промислу ІН НАН України у Львові

часових і новомодних змін практично до початку ХХ століття. У комплексах народного одягу ХІХ — першої третини ХХ ст. побутували головні убори мереживної, щільнов'язаної та комбінованої структури, у виготовленні яких застосовували різні технологічні прийоми та сировину. Типологічна група головних уборів охоплює наступні типологічні підгрупи — ***очіпки, хустини, ковпаки, шапки***.

Очіпок (*«чепéць», «кáпор», «чепáк», «чипéць», «чіпéць», «очíпець», «очýпець», «чупéць», «чапúць»*) — типологічна підгрупа — головний убір у вигляді мереживної шапочки, невід'ємний атрибут заміжньої жінки [37]. Наречену «чіпчили» під час весілля: волосся коротко обтинали або туго скручували і закладали під очіпок. Залежно від регіональних чи локальних особливостей народної одежі, чепці носили у поєднанні з іншими типами платових та рушникоподібних головних уборів — наміткою, рантухом, хустиною тощо. За давнім звичаєм очіпок, у якому жінка брала шлюб, залишався їй «на смерть». До середини ХХ ст. вироби цієї типологічної підгрупи вийшли з повсякденного ужитку, однак в окремих місцевостях збереглися і до сьогодні, радше як данина традиції.

На основі опрацьованого матеріалу ми виокремлюємо три типи ажурних очіпків — за формою та способом створення. Перший — мереживна шапочка, яка щільно облягає голову, формується у процесі виготовлення. Зазвичай такі чепці стягували шнуром на потилиці або по всьому обхвату голови (м'які очіпки-збірники). Побутували на Українському Поліссі, Волині, подекуди — на Покутті (Іл. 12).

Другий — сітчасту основу виробу поєднували зі смугою однотонного доморобного полотна чи промислової тканини, на чільній частині інколи вишивали оздобу. В окремих етнографічних районах очіпки зав'язували на зашийку на кшталт першого типу (Волинь, Західне Поділля, Опілля, Покуття), подекуди головні убори мали декоративне завершення на потилиці у вигляді довгих стрічок (*«пáртиці», «пáнтлики», «пáртички», «стóнги», «стóнчки», «стóнжки»*) (Бойківщина, Опілля, Лемківщина) (Іл. 13).

Третій тип — ажурний виріб поєднували з твердою основою у вигляді обруча (*«хомéвка», «кúчка», «гибáлка», «кимбáлка», «óблук», «кебáвка», «хíмля»*), виготовленого з тіста, шматка полотна, картону чи іншого матеріалу, який інколи обтягували тканиною. Існувало два способи носіння чепця з кибалкою: сітчасту основу головного убору фіксували з обручем, що утворювало суцільний виріб (Закарпатська Бойківщина, Холмщина, Лемківщина). Інший — обручик накладали на голову, закручуючи на нього волосся, а на цю основу одягали очіпок [23] (Волинь, Покуття, Бойківщина) (Іл. 14).

Один з варіантів *оздоблення* очіпків — розмаїтих форм та виготовлених з різних матеріалів — мереживні стрічки (частіше крамні, дещо рідше — доморобні). Мереживо здебільшого нашивали по нижній частині виробу в один-два ряди, поєднуючи з гаптованими тасьмами, лелітками, бісером (Закарпатська Бойківщина, Холмщина, Підляшшя, Українське Полісся, Волинь та ін.).

Хустина («*фу́стка*», «*плато́к*», «*турпа́н*», «*задіга́нка*», «*ма́цьок*») — типологічна підгрупа жіночих головних уборів. Це платовий убір — перехідна форма від переміток до фабричних хусток — зазвичай квадратної, інколи — трикутної та прямокутної форми. В'язані та мереживні хустини поширилися в українській традиційній одежі від початку XX століття.

Різнилися вироби техніками виготовлення, матеріалом, візерунком та колористичним вирішенням, що надавало виробам художньої виразності. Найчастіше у створенні таких платових уборів застосовували в'язання гачком. Центральна частина — щільної або прозірчастої структури, яку по периметру обв'язували широкою орнаментальною смугою, створену технологічною фактурою. У місцевостях поблизу великих міст, де були трикотажні мануфактури чи великі осередки торгівлі, у побут увійшли хустини промислового виробництва (Іл. 15).

Для *оздоблення* хустин використовували тороки різної довжини та конфігурації, часто — у поєднанні з ажурною стрічкою. Платові убори, виготовлені з розмаїтих матеріалів, прикрашали по краях (периметру) смугами пришивного метражного мережива (доморобного або крамного) — з фігурними завершеннями, інколи вузькі мереживні стрічки нашивали аплікаційним способом. Такі способи оздоблення платових уборів були поширені практично повсюдно.

Мереживом прикрашали рушникоподібні традиційні жіночі головні убори — «намітки», «рушники-намітки», що були поширені на Буковинській Гуцульщині наприкінці XIX — в першій третині XX ст. «Корунка», в'язана гачком, мала вигляд півкруглих фестонів, кожен з яких — іншого кольору.

Кольоровими китицями та кутасами оздоблювали невеликі хустини трикутної форми чорного кольору — «молоду́ці», які побутували на Закарпатській Бойківщині.

Шапка — типологічна підгрупа чоловічих головних уборів (в'язаних спицями), які вийшли з ужитку на початку XX століття. Було два типи — конусоподібні та пласкі (округлі).

Перший тип — конусоподібний (*«гаме́ра», «гаме́рка», «калпа́к», «капту́рка»*) — вовняне або бавовняне накриття голови у формі усіченого конуса білого або синьо-голубого кольору, вив'язане на спицях у горизонтальні сині, червоні та жовті смуги

Іл. 19. Пояс; третій тип — орнамент утворювався за рахунок виплітання поздовжніх кольорових смуг; перша пол. XX ст., Івано-Франківська обл. КМГ-4710, Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського

Іл. 20. Доповнення до взуття — капчури; 1930-і рр.; с. Шепіт Косівського р-ну Івано-Франківської обл. КМГ-7454. Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського

[1]. Поширений у чоловічому одязі селян та міщан Східної Галичини упродовж XIX — на початку XX ст. (Жовківщина, Золочівщина, Сокальщина, околиці Рави-Руської та Львова). На думку Я. Головацького, цей тип головного убору поширився на терени Галичини з країн Західної Європи під впливом культури німецьких колоністів [5] (Іл. 16).

Зазначимо, що упродовж XIX — на початку XX ст. на центрально-східних землях України побутували го-

Іл. 21. Доповнення до взуття — штуци, холявки; 1930-ті рр.; с. Сопів Коломийського р-ну Івано-Франківської обл. КМГ-15801. Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського

Іл. 22. Доповнення на руки — рукавиці; тип перший — з одним пальцем — «палюхи», «з одним па́льком»; с. Бистрець Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. ЕП-20276, Музей етнографії та художнього промислу ІН НАН України у Львові

ловні убори (подібні до ковпаків-гамерок) у вигляді довгої панчохи, загорнутої у кілька шарів, з відворотом у нижній частині (Слобожанщина, Чернігівщина). Однак у художньому вирішенні вони відрізнялися колористичним — були здебільшого однотонні, та технологічним — фактурний орнамент — вирішенням.

Другий — шапка пласкої форми (*«маґе́рка», «мазу́рка», «краку́вка», «жо́рна», «жарну́вка», «шляфміца, «сіде́лко»*) — побутувала у комплексі чоловічого вбрання упродовж XIX — початку XX ст. Вірогідно, ці вироби поширилися на західноукраїнських землях в одязі міщан ще у часи пізнього Середньовіччя і Ренесансу під впливом європейського костюма [13; 31; 41]. У Галичині шапки-магерки як компонент селянської ноші розповсюдилися упродовж XIX ст. — через запозичення з одежі угорців і поляків. Такі головні убори носили в Жешівському, Тарнівському, Любельському повітах (тепер — РП) та окремих місцевостях Галичини [53; 56] (Іл. 17).

Пояс (*«паси́на», «байоро́к», «кра́йка», «плеті́нка», «окравка»*) — типологічна група сітчастих витворів — виконував утилітарну, оберéгову та декоративну функції. Ними підперізували поясний одяг, верхнє жіноче та чоловіче вбрання, вони були кольоровим акцентом у комплексах традиційної одежі.

У виготовленні найчастіше застосовували техніку плетіння (брання, по стіні), значно рідше — в'язання спицями та гачком. За способом декоративного вирішення виокремлюємо три типи поясів: однотонні, однотонні з орнаментом (технологічна фактура) та кольорові.

Пояси першого типу мали рівномірну сітчасту структуру та виготовлялися з пряжі одного кольору (Українське Полісся, Волинь, Буковинська Гуцульщина, Закарпатська Бойківщина, Опілля, Покуття) (Іл. 18). Другий тип — на протилежних кінцях однотонного виробу виплітали ажурний візерунок (Українське Полісся, Волинь). Третій — орнамент утворювався за рахунок виплітання поздовжніх кольорових смуг — до шести-восьми барв (Українське Полісся, Волинь, Буковинська Гуцульщина, Покуття) (Іл. 19).

Декоративне оздоблення (завершення) плетених і тканих поясів — різноманітні китиці й кутаси, які кріпилися до виробу на шнурочках, та тороки. Варіативність створення таких оздоб була акцентом і у виробі, й у загальному комплексі вбрання.

Доповнення — типологічна група невеликих за розміром виробів, які мали утилітарне призначення та виконували декоративну функцію водночас. За способом носіння й розташуванням на людській фігурі можна виокремити наступні типологічні підгрупи: доповнення до взуття (***капчури, холявки***) та доповнення на руки (***наракавиці, рукавиці***).

Капчури (*ка́пці, капчори́, капчурі́, штри́мфлі, стру́мфлі, панчо́хи, пунчо́хи, чу́лки, клоча́нки, колцуни́, носки́, скарпи́ти, фусі́глі*) — типологічна підгрупа в'язаних виробів — візерунчасті вовняні чо-

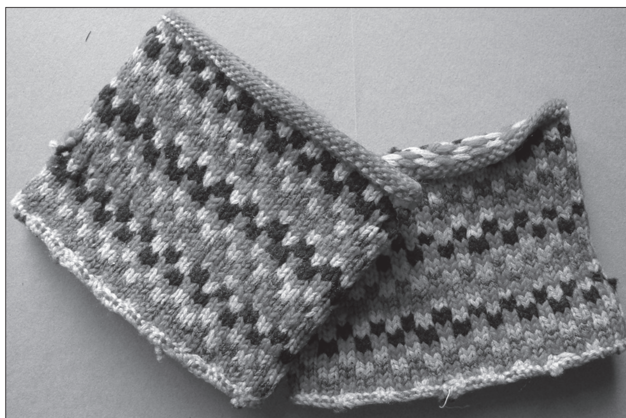
ловічі, жіночі та дитячі шкарпетки, характерні головно для комплексу вбрання Карпатського реґіону XIX — середини XX ст., зокрема Гуцульщини, Бойківщини, Марамарощини, Лемківщини, частини Покуття. У народному одязі інших етнотериторій теж побутували в'язані вироби такого типу, однак вони не вирізнялися художніми особливостями. З поширенням від середини XX ст. у традиційному одязі фабричних виробів (колготи, шкарпетки, панчішні вироби) в'язані спицями витвори часто використовують як домашнє взуття (на зразок «папучів», «папуців», тапок).

Використовували традиційні капчури для утеплення ніг, для захисту від ушкоджень, для верхової їзди, а також як декоративне доповнення до взуття. Побутувало декілька варіантів носіння, від чого залежали висота та оздоблення капчурів. Під сукняні «капці» — неширокий подовгастий шматок сукна, яким огортали ногу — одягали високі (до середини литки, інколи — під коліно) вовняні шкарпетки, горішні частина яких була декорована в'язаним або вишитим візерунком. Ця частина виступала завжди над краєм сукнянних онуч, однак була такої висоти, щоби виглядала з-під сорочки (в жіночому одязі). Другий варіант — носіння капчурів з постолами. Такі капчури прикрашали орнаментом по всій висоті литки (стрічково-ярусне компонування орнаментальних смуг) або широкою смугою у верхній частині.

Упродовж 1920—1930-х рр. гуцульські капчури носили у зимовий період як елемент міського одягу — для занять спортом, прогулянок, що створювало кольоровий акцент загального комплексу вбрання. Вторинна традиція використання капчурів проявилася у 70—80-х рр. XX ст. — як сувенірна продукція та результат діяльності художників-модельєрів: їх пропонують у різних варіантах (колористичних, орнаментальних) для спортивно-відпочинкового вбрання у комплектах з рукавицями, головними уборами, шаликами тощо (Іл. 20).

Холявки (*хольи́вка, холівкú, штýци, ногáвки, портянки, ли́стянки, штúльпи, камáші, гамáші*) — типологічна підгрупа доповнень до взуття —на зразок капчурів, тільки без стопи: принципи районування, виготовлення, носіння та декору ідентичні. Жінки найчастіше носили штуци під суконні онучі, «виплітаючи» орнамент по всій висоті виробу. Чоловіки одягали холявки під чоботи, від початку XX ст. — до черевиків. Таке доповнення до взуття

Іл. 23. Доповнення на руки — рукавиці; тип другий — з п'ятьма пальцями — з п'ятьма — «пальчата», «з п'ятьма пáльками»; Косівщина, Івано-Франківська обл. КН-44, Косівський музей народного мистецтва Гуцульщини



Іл. 24. Доповнення на руки — нараквиці; кін. XIX — перша третина XX ст.; Гуцульщина. ЕП-20296, Музей етнографії та художнього промислу ІН НАН України у Львові

було також частиною військового однострою вояків Австро-Угорської армії та УПА (Іл. 21).

Рукавиці (*лохмáтиці, мохнáтці, пáлюхи, пáльки, пальчáата, перчáтки, вáрюжки*) — типологічна підгрупа доповнень на руки — використовували як покриття рук від негоди, як складову робочого одягу, а також як декоративний акцент загального комплексу української народної ноші. Побутували в одязі усіх етнографічних груп, відрізняючись лише художніми особливостями.

За формою можна виокремити два типи рукавиць: з одним пальцем — «*пáлюхи*», «*з одним пáльком*» та з п'ятьма — «*пальчáта*», «*з п'ятьма пáльками*». Перший побутував у вбранні впродовж XIX — на початку XX ст., другий — з'явився у першій трети-

ні XX ст. під впливом міської моди. В'язані рукавиці використовували у 20—30-х рр. XX ст. як кольоровий акцент лещатарського костюма. Сировиною слугувала овеча вовна природної барви, волічка — переважно у яскравих і насичених тонах та з застосуванням розмаїтих візерунків (Іл. 22, Іл. 23).

Рукавиці, які виготовляли для побутових потреб, здебільшого були однотонні, з дешевої пряжі: головною їх функцією був захист рук від ушкоджень та негоди.

Декоративне оздоблення рукавиць — невеликі кольорові китиці або кутаси, прикріплені шнурочками до виробу.

Нараквиці *(нарукáвники, нарýчниці, рáквиці, нáручі, зáп'ястки, нарáтвиця)* — типологічна підгрупа доповнень для рук — поширені в чоловічому та жіночому вбранні XIX — на початку XX ст. на Гуцульщині, Бойківщині, Лемківщині, Мармарощині. Призначалися наручі для захисту рук (зап'ястя, передпліччя) при перенесенні вантажів, у процесі лісорубних робіт — утепляли руки, притримували нижній край рукавів тощо. Також виконували роль декоративної прикраси у святковій одежі (типологічна група прикраси) на зразок візерункового манжета. Виготовляли нараквиці з доморобної овечої вовни натуральної барви, для урочистих подій — в'язали з кольорової волічки, інколи з додаванням металевої нитки «ших», «сухозолоть» .

Найчастіше зустрічаються нараквиці двох різновидів за способом технологічного вирішення: з візерунком «перев'язь» і «стяганка» у смуги. Вироби на щодень були одного-двох кольорів з кількома горизонтальними смугами, святкові — поліхромні з різноманітними та складними орнаментами. Як і більшість українських традиційних витворів, до середини XX ст. ця типологічна підгрупа вийшла з ужитку (Іл. 24).

Прикраси — типологічна група виробів — призначені для окраси загального одягового комплексу. Як прикраси ***нараквиці*** побутували головно в гуцульському традиційному вбранні: їх виготовляли з якісної сировини яскравих барв та декорували розмаїтими візерунками. Нараквиці інколи оздоблювали по нижньому краю невеликими кольоровими кутасами.

В'язані ***шалики***-прикраси були поширені лише в традиційній чоловічій одежі окремих місцевостей Лемківщини. Це — неширокі в'язані спицями вироби з кольорової пряжі. Сьогодні такі вироби використовують лише під час фольклорних свят.

Розмаїтим **оздобленням** декорують майже усі типи одягу: головні убори (хустини, чоловічі капелюхи), натільне вбрання (жіночі, зрідка — чоловічі сорочки), пояси, поясне вбрання (жіночі фартухи, запаски, спідниці, подекуди — чоловічі штани), нагрудний та верхній одяг (кептарі, кожухи, сердаки, свити тощо).

Дівочі ***головні убори*** прикрашали плетеними уплітками (Гуцульщина), хустини з доморобного полотна чи крамної тканини оздоблювали тороками, пришивним купованим або ручновиготовленим мереживом. Подекуди куповані ажурні стрічки нашивали на хустини аплікаційним способом. Чоловічі капелюхи окрашали плетеними шнурами, які нашивали на убір, а також дрібними китичками та кутасами (Гуцульщина).

Жіноче ***натільне вбрання*** оздоблювали мереживом майже повсюдно. Смугами вив'язаного гачком мережива здобили нижню частину рукавів, подолка, інколи — горловину та пазуху (Буковинське Поділля, Опілля, Покуття). Місця сполучення рукава зі станом сорочки часто з'єднували декоративними швами, які створювали ажурний ефект. За допомогою вишивальних прийомів (виколювання, вирізування, мережка) виробляли цілі мереживні площини на рукавах, пазусі та нижній частині поділка виробу (Українське Полісся, Волинь, Закарпатська Бойківщина). В окремих місцевостях неширокими смугами мережива оздоблювали низ рукавів чоловічих сорочок (Закарпатська Бойківщина, Марамарощина, Бессарабія), вишивальними техніками оздоблювали пілки.

Пояси прикрашали повсюдно — китицями, кутасами на шнурочках, тороками. Їх (кутаси, китиці) робили по кілька штук на одному кінці, зв'язуючи в одну велику китицю, з'єднували попарно чи виготовляли кожен окремо. Виплітали шнурочки, з яких формували китицю або залишали як тороки. Чим більше було кольорів у поясі, тим яскравіші та барвистіші були оздоби. Особливою декоративністю вирізнялися вироби з Покуття, Закарпатської Гуцульщини, Буковинської Гуцульщини, Бойківщини, Українського Полісся.

Мереживом та тороками оздоблювали жіноче ***поясне (стегнове) вбрання***. Ажурними стрічками (крамними і домашнього виготовлення) обшивали бокові частини та низ полотняних фартухів (Волинь, Українське Полісся, Західне Поділля), поєднуючи з вшивними

мереживними смугами в один-два ряди (Волинь, Українське Полісся, Західне Поділля, Бойківщина, Опілля, Лемківщина), нижні краї викінчували торокам (Бойківщина, Опілля, Покуття, Західне Поділля). У багатьох місцевостях (Гуцульщина, Покуття, Опілля) вовняні запаски оздоблювали плетеними шнурами. Спідниці, виготовлені переважно з промислової тканини, прикрашали по нижній частині крамними мереживними стрічками (аплікаційним способом) чи обшивали нижній край виробу (Західне Поділля, Волинь, Українське Полісся, Опілля, Лемківщина). Подекуди спідниці з домотканого полотна здобили мереживними смугами, виконаними вишивальними техніками. Чоловічі штани ажурними смугами оздоблювали дужі рідко: ними головно обшивали нижній край святкових виробів лише в окремих місцевостях (Буковинське Поділля, Марамарощина).

З-поміж різноманітних типів ***нагрудного*** та ***верхнього вбрання*** яскраво прикрашали гуцульські кептарі та сердаки: нашивали барвисті шнури, різні за розмірами кольорові китиці та кутаси. В гуглях, свитах, кожухах та ін.. плетеними шнурами аплікаційним способом викладали різноманітні візерунки на пілках, на спинці (верхня частина, лінія відрізу по талії, конструктивні лінії), на кишенях, по низу рукавів, на відлогах та на комірах.

Отож, опрацювання артефактів та розробка на їх основі типології українських народних в'язаних та мереживних виробів XIX — початку XXI ст. засвідчили доволі розгорнуту структуру компонентів вбрання, а особливо — різноманітних оздоблень. Типологія традиційного одягу сформувалась упродовж XIX — у першій третині XX ст., однак від середини XX ст. вироби різних типологічних груп практично вийшли з ужитку. Натомість від першої третини XX ст. з'являється багато варіантів оздоблення вбрання — за народними та «модними» мотивами.

Наступні розробки уможливлюють певні зміни й варіативності в типологічній структурі в'язаних та мереживних виробів — відповідно до мети та поставлених завдань дослідження.

1. Рукописні фонди Львівської національної наукової бібліотеки (далі — ЛННБ) ім. В. Стефаника НАН України. — К. Кєлісінський. — Інв. № 11523/1671, 11524/1672.
2. *Вовк Хв.* Одежа / Вовк Хв. // Студії з української етнографії та антропології. — Прага, 1928. — С. 118—166.
3. *Вовк Хв.* Одежа / Хв. Вовк // Студії з української етнографії та антропології. — К. : Мистецтво, 1995. — С. 131.
4. *Волков Ф.* Этнографические особенности украинского народа / Волков Ф. // Украинский народ в его прошлом и настоящем. — Петроград, 1916. — С. 543—595.
5. *Головацкий Я.* О костюмах или народном убранстве русинов или русских в Галичине и северо-восточной Венгрии / Головацкий Я. — Петроград, 1868. — 67 с.
6. *Гургула І.* Народне мистецтво Західних областей України / Ірина Гургула. — К. : Мистецтво, 1966. — С. 17.
7. *Захарчук-Чугай Р.В.* Одяг, прикраси / Раїса Захарчук-Чугай // Декоративно-прикладне мистецтво / за ред. Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. — Львів : Світ, 1992. — С. 60. — (Підручник).
8. *Захарчук-Чугай Р.В.* Мереживо / Раїса Захарчук-Чугай // Декоративно-прикладне мистецтво / за ред. Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. — Львів : Світ, 1992. — С. 44—45. — (Підручник).
9. *Захарчук-Чугай Р.В.* В'язання / Раїса Захарчук-Чугай // Декоративно-прикладне мистецтво / за ред. Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. — Львів : Світ, 1992. — С. 43. — (Підручник).
10. *Захарчук-Чугай Р.В.* Народний одяг / Раїса Захарчук-Чугай // Українське народне декоративне мистецтво. — К. : Знання, 2012. — С. 90. — (Навчальний посібник).
11. *Захарчук-Чугай Р.В.* В'язання. Мереживо. Мережка / Раїса Захарчук-Чугай, Євген Антонович // Українське народне декоративне мистецтво. — К. : Знання, 2012. — С. 147—155. — (Навчальний посібник).
12. *Кайндль Р.* Гуцули / Кайндль Р. ; пер. з нім. Пенюк З.— Чернівці : Молодий буковинець, 2000. — 208 с.
13. *Кісь Я.* Промисловість Львова у період феодалізму (XIII—XIX ст.) / Кісь Я. — Львів, 1968. — С. 104.
14. *Козакевич О.* Типологія та художні особливості в'язаних виробів й мережива Буковинського Поділля і Бессарабії (за матеріалами експедиції 2007 р.) / Олена Козакевич // Художній музей 21 ст. і його роль у формуванні сучасного культурного середовища : матеріали міжнародної науково-практичної конференції до 20-річчя Чернівецького обласного художнього музею / упоряд. В. Любківська. — Чернівці : Золоті литаври, 2008. — С. 77—83.
15. *Козакевич О.* Традиційне в'язання (плетіння) на Гуцульщині кінця XIX—XX ст.: історія, типологія, художні особливості / Олена Козакевич // Грегіт. — Львів, 2008. — С. 51—54.
16. *Козакевич О.* Традиційні в'язані вироби та мереживо Волині й Полісся : техніки виготовлення, типологія, художні особливості / Олена Козакевич // Матеріали Третьої Волинської обласної науково-етнографічної конференції «Роде наш красний» (14—15 червня,

м. Луцьк). — Вип. 24. — Луцьк, 2007. — С. 116—121. — (Збірник наукових праць).

17. *Козакевич О.* Типологія українських в'язаних виробів кінця XIX — першої половини XX ст. (за матеріалами народного вбрання) / Олена Козакевич // Вісник Львівського університету. — 2004. — Вип. 4. — С. 112—121. — (Серія «мистецтвознавство»).
18. *Козакевич О.* Мистецтво українського традиційного в'язання: історичний аспект / Олена Козакевич // Народознавчі зошити. — 2013. — № 5 (113). — С. 885—906.
19. *Козакевич О.* Тороки / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства / за ред. С. Павлюка. — Львів : Афіша, 2007. — С. 599.
20. *Козакевич О.* Кутас / Козакевич О. // Мала енциклопедія українського народознавства / за ред. С. Павлюка. — Львів : Афіша, 2007. — С. 300—301.
21. *Маковский С.* Народное искусство Подкарпатской Руси / Маковский С. — Прага, 1925. — С. 32.
22. *Матейко К.* Український народний одяг / Катерина Матейко. — К. : Наукова думка, 1977. — 224 с.
23. *Матейко К.* Український народний одяг. Етнографічний словник / Катерина Матейко. — К. : Наукова думка, 1996. — 196 с.
24. *Матейко К.* Одяг / Катерина Іванівна Матейко // Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1983. — С. 143.
25. *Матейко К.* Одяг / Катерина Матейко, Ольга Полянська // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. — К. : Наукова думка, 1987. — С. 201.
26. *Никорак О.* Українська народна тканина XIX—XX ст. Типологія, локалізація, художні особливості. — Ч. І. Інтер'єрні тканини (за матеріалами західних областей України) / Олена Никорак. — Львів : Афіша, 2004. — С. 172.
27. *Никорак О.* В'язання / О. Никорак // Українське народознавство. Навчальний посібник / за ред. С. Павлюка. — К. : Знання, 2004. — С. 381—383.
28. *Ніколаєва Т.* Історія українського костюма / Тамара Ніколаєва. — К. : Либідь, 1996.
29. *Ніколаєва Т.О.* Український костюм. Надія на ренесанс / Тамара Ніколаєва. — К. : Дніпро, 2005. — С. 30.
30. *Олійник О.* Українські церковні тканини: типи, походження, символіка / Ольга Олійник // Народознавчі зошити. — 2011. — № 4 (100). — С. 680—690.
31. *Подолинський С.* Ремесла і хвабрики на Україні / С. Подолинський. — Женева : Работник і громада, 1880. — С. 40.
32. Українське народне мистецтво. Вбрання / упоряд. Колос С., Гургула І., Лобановський Б., Полюскевич О. — Вип. 2. — К. : Державне вид. образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. — С. 312.
33. *Савчук Г.* Гуцульські жіночі прикраси / Савчук Ганна // НТЕ. — 1987. — № 5. — С. 52.
34. *Селівачов М.* Про сільську моду в Україні середини XX століття / Селівачов М. // Народний костюм як виразник національної ідентичності : збірник наукових праць за ред. д-ра мис-ва М. Селівачова. — К. : ХІК, 2008. — С. 53—57.
35. *Станкевич М.* Морфологія — наука про систему видів / Михайло Станкевич // Декоративно-прикладне мистецтво / Антонович Є., Захарчук-Чугай Р., Станкевич М. — Львів : Світ, 1992. — С. 25—29.
36. *Станкевич М.* Морфологія — система видів мистецтв / Михайло Станкевич // Автентичність мистецтва. — Львів, 2004. — С. 9—18.
37. *Стельмащук Г.* Традиційні головні убори українців / Галина Стельмащук. — К. : Наукова думка, 1993. — С. 123 : іл. — (Бібл. посторінкова).
38. *Стельмащук Г.* Традиційні головні убори українців / Галина Стельмащук. — Львів : Апріорі, 2013. — С. 136.
39. *Стельмащук Г.* Українське національне вбрання / Галина Стельмащук // Українське народознавство / за ред. С. Павлюка. — К. : Знання, 2004. — С. 501. — (Навчальний посібник).
40. *Шухевич В.* Гуцульська ноша / Володимир Шухевич // Гуцульщина. Материяли до українсько-руської етнології. — Т. II. — Львів : НТШ, 1899. — С. 120—139.
41. *Charewiczowa L.* Lwowskie organizacje zawodowe za czasów Polski Przedrozbiorowej / L. Charewiczowa. — Lwów, 1929. — S. 90, 92.
42. *Falkowski J.* Zachodnie pogranicze Huculszczyny. Dolinami Prutu, Bystrzycy Naddwornianskiej, Bystrzycy Sołotwinskiej i Łomnicy / Falkowski J. // Prace etnograficzne. — № 3. — Lwów, 1937. — 170 s.
43. *Fisher A.* Rusini. Zarys etnografii Rusi / Fisher A. — Lwów ; Warszawa ; Kraków, 1928. — S. 66.
44. *Kolberg O.* Ubiór / Kolberg O. // Pokucie. Obraz etnograficzny. — T. 1. — Kraków, 1882. — S. 35—49.
45. *Kolberg O.* Ubiór / Kolberg O. // Chelmskie. Obraz etnograficzny. — T. 1. — Kraków, 1890. — S. 43—57.
46. *Kolberg O.* Dzieła wszystkie. Ruś Karpatska / Kolberg O. — Wrocław ; Poznań, 1970. — 341 s.
47. *Kopernicki J.* O Góralach Ruskich w Galicyi / Kopernicki J. — Kraków, 1889. — 34 s.
48. *Kotula F.* Strój rzeszówski / Kotula F. // Atlas polskich strojów ludowych. — 1951. — S. 14.
49. *Moszyński K.* Kultura ludowa słowian / Moszyński K. — T. 1. Kultura materialna. — Kraków, 1929. — 710 s.
50. *Olejnik Jǎn.* Prispevok k poznaniu ludověho odevu v Jakubanoch / Olejnik J. // Науковий збірник музею української культури в Свиднику. — Ч. 1. — Пряшів, 1965. — S. 142.
51. *Schnaider J.* Z kraju huculów / Schnaider J. // Lud. — 1899. — Rok 5. — S. 150—151.
52. *Schnaider J.* Z kraju huculów. Materialy etnograficzne / Schnaider J. — Lwów, 1899. — S. 11.
53. *Seweryn T.* Strój krakowiaków wschodnich / Seweryn T. // Atłas polskich strojów ludowych. — Wrocław, 1960. — S. 62.

54. *Sokalski B*. Powiat Sokalski / Sokalski B. — Lwów, 1899. — S. 54—68.
55. *Strzetelska-Grynbergowa Z*. Staromiejskie. Ziemia i ludność / Strzetelska-Grynbergowa Z. — Lwów, 1899. — S. 408.
56. *Świeży J*. Strój krzczonowski / Świeży J. // Atłas polskich strojów ludowych. — Lublin ; Kraków ; Poznań ; Wrocław, 1952. — S. 12.
57. *Wajgel L*. Rys miasta Kołomyi / Wajgel L. — Kolomyja, 1877. — S. 95.
58. *Witwicki S*. O Huculach. Rys historyczny / Witwicki S. — Lwów, 1873. — 134 s.

Olena Kozakevych

ON TYPOLOGY OF UKRANIAN TRADITIONAL FOLK KNITTED AND LACED PRODUCTS OF XIX AND EARLY XXI cc: CLOTHING

The article has brought analytical study in typology of Ukrainian knitted and laced products used during XIX and early of XXI cc. The research-work has been performed on the ground of museum artifacts as well as photographs and expeditionary materials. The author has elaborated a typology of components of traditional folk clothing and its destination with especial attention to historical and sociocultural factors and processes of art.

Keywords: knitting, lace, tradition, typology, typological group, type products, furnishings, hats, belts, accessories.

Олена Козакевич

ТИПОЛОГИЯ УКРАИНСКИХ ТРАДИЦИОННЫХ ВЯЗАННЫХ И КРУЖЕВНЫХ ИЗДЕЛИЙ XIX — НАЧАЛА XXI вв.: ОДЕЖДА

В статье подводится аналитический итог изучения типологии украинских вязанных и кружевных изделий XIX — начала XXI вв. На основании артефактов и музейных коллекций, а также фотофиксаций и экспедиционных материалов разработана типология традиционных компонентов одежды с учетом исторических и общественно-культурных процессов.

Ключевые слова: вязание, кружево, традиция, типология, функциональный род, типологическая группа, тип, изделия, украшения, головные уборы, пояса, дополнения.

Анна КОРЖЕВА

ПСИХЕЯ ТА ЕРОТ В ОБРАЗОТВОРЕННІ АНТИЧНОСТІ

Висвітлюються та аналізуються особливості образотворення Психеї та Ерота, різноманітні сюжети з історії закоханих, відмінне їх трактування (сакральне, філософське, психологічне) у процесі еволюції міфологічного, літературного й зображального світу античності.

Ключові слова: Психея та Ерот, образотворення, міфологічний, літературний і зображальний світ античності.

Античність заклала культурний фундамент і характер образотворення сучасної європейської культури, вивчення яких неможливе без звернення до першоджерел, що несуть досвід попередніх поколінь, мудрість і символіку віків. Саме тому для виявлення традицій та новацій у трактуванні давніх образів сьогодні ми не повинні забувати про благодатний ґрунт, на якому вони виникли й сформувались.

Психея (Душа, внутрішній світ, дихання; за Аристотелем — душа й метелик) — міфологічний образ-символ, втілення душі, її споконвічного потягу до всього піднесеного та краси, що дає людині щастя й насолоду. Психею ототожнювали з живими істотами, окремими функціями організму та його частинами. Подих людини порівнювали з подувом вітру, вихором, крилатістю. Душі померлих змальовували у вигляді вихору примар довкола Гекати. Психею зображали у вигляді птаха, що летить (переважно орла, який летить угору). Душі померлих в Аїді зображали в польоті, вони злітаються на кров, літають у вигляді тіней і сновидінь. У Гомера душа Патрокла відлітає з щебетанням, душі вбитих Одіссеєм женихів також відходять у Аїд з кажанячим пищанням.

Психею часто зображали на пам'ятках образотворчого мистецтва у вигляді метелика чи дівчини з крилами, яка вилітає з поховального вогнища або прямує в Аїд. Інколи метелика ототожнювали з душею померлого (Овідій). У текстах Гомера діафрагма асоціюється з Психеєю-Душею. Він писав, що кров переносить душу; у пораненого вона залишає тіло разом з кров'ю або її виймають разом зі зброєю (списом, мечем, стрілою). За Піфагором, Психея живиться кров'ю; кров — «вмістилище душі» [8, с. 344—345].

Згідно з міфологічними уявленнями античності, Психея — донька критського царя, за іншими версіями — світлоносного Геліоса [9, с. 102]; у греко-римській міфології — красуня-царівна, яка своєю вродою викликала ревнощі богині краси Афродіти (Венери) й любов Ерота (-са) (Амура, Купідона) [8]. Проте, незважаючи на значне символічне опрацювання та поширення образу, Психея-Душа не могла конкурувати з античними богами, адже на її честь не споруджували храмів, не здійснювали обряди. Лише в 1819 р. англійський поет-романтик Дж. Кітс виступив на захист найпрекраснішої з богинь, оголосивши себе її служителем («Ода Психеї») [3, с. 30].

Історія Психеї тісно пов'язана з Еротом (об'єднані сюжетом новели з роману Апулея «Золотий осел»). Ерот (-с) (з гр. — Любов космічна або активно ді-

юча — творча), Амур, Купідон (з лат. — Любов чуттєва, пристрасна) — одна з чотирьох космогонічних першооснов буття поряд з Хаосом, Геєю і Тартаром, втілення творчих сил природи (відповідно до вчення Ферекіда (перший грецький прозаїк, учитель Піфагора), сам Зевс, створюючи світ, перетворився на Ерота); крилатий бог кохання, сміливий лучник. Він, найпрекрасніший серед безсмертних, своєю могутньою силою підкорював і примирював дикі пориви протилежних начал природи, адже володів ключами ефіру, неба, моря, землі й царства мертвих.

За міфографом Акусилаєм, Ерот, Ефір (найвища оболонка всесвіту, з якої виникли сонце й зірки, тут живуть боги) і Метида (мудрість) — діти Ереба (вічний морок) і Ночі, які походять від Хаоса. Парменід вважав Ерота одним із найдавніших істот, творінням Афродіти. Класична поезія називає Ерота сином Зевса, Іриди і Зефіра, Афродіти (найпоширеніша версія), Афродіти і Ареса, Афродіти і Гермеса, Артеміди і Гермеса та інших богів. У Платона Ерот — син Пороса (багатство) і Пенії (бідність), зачатий у день народження Афродіти. Від матері він успадкував бездомність і непривабливість, а від батька — жадобу влади, відвагу та нестримне прагнення до прекрасного. Орфіки іменували його Протогоном (першонароджений), Фанетом (проявлений) і Фаетоном (осяйний). Поступово Ерот молодшав, набуваючи рис золотокрилого — Хрисоптерос (Аристофан), золотоволосого (Анакреонт), подібного до вітру (Сапфо) бога. Елліністична поезія описує його пустотливим, хитромудрим, подібно до Гермеса, й навіть жорстоким немовлям (плів інтриги проти власної матері), що більше не належав до кола великих олімпійців [8, с. 668—669]. Так зі вселенської сили любові народилася юна, свіжа сила любові чуттєвої (тілесної). Обидві ці сили живить одна й та сама любов — всепереможне почуття (краси), що встановлює рівновагу у світі [9, с. 101].

Від шлюбу Афродіти й Ареса Ерот мав брата Антерота (-са) — бог взаємного кохання, що росте й міцніє. Він з'явився на світ, коли Афродіта зрозуміла, що Ерот зупинився у фізіологічному рості (у цьому контексті Ерот втілює муки самотності, невзаємності кохання). Антерот карав тих, хто поспішно відхиляв пропоновану любов. Часто Ерота і Антерота зображали окремою парою, рідше — обабіч Афродіти, вони або боролися за володіння пальмовою гілкою, або мирилися та обіймалися [11, с. 325]. Окрім Антерота, цей союз подарував Ероту братів Деймоса (жах) і Фобоса (страх), а також сестру Гармонію [9, с. 102].

Супутниками Ерота були грецький Поф (Потос), у римлян Купідон — бог статевого бажання й пристрасті та Гімер (Гімерос), римський Амур — бог туги за коханням. У Гомера Поф — пристрасть до близького об'єкта бажання, а Гімер — до далекого. Їх часто зображали разом. Проте вже в період пізнього еллінізму Ерота ототожнювали і з Купідоном, і з Амуром [6, с. 242].

Ерот фігурує в багатьох античних сюжетах (міфологічних і літературних), зміст яких безпосередньо впливав на образотворення бога.

Найпоширеніші з них:

1. «Виховання (навчання) Ерота» — сидить над розгорнутою книгою, обабіч нього вчитель Гермес (Меркурій) і Афродіта;

2. «Покарання Ерота» — Афродіта забирає в сина лук і стріли (шкодили і смертним, і богам) та б'є його різками; стріли Ерота крали, ламали або палили німфи Діани (покровителька незайманості); лупцювали його Мінерва (богиня цнотливості, згодом ототожнена з Афіною) і Марс (Арес), який часто поступався силою Ероту;

3. «Ерота вжалила бджола» — заплаканий, в оточенні бджіл, він стоїть біля Афродіти, тримаючи в руках соти дикого меду (рани, що завдає Ерот своїми стрілами, значно болючіші від укусів бджіл);

4. «Ерот і Антерот» (згадували попередньо);

5. «Ерот-переможець» — Ерот тримає Пана за ріг, той опускається перед Еротом на коліно (так любов перемагає хіть, адже Пан відомий своєю еротичною нестримністю); з гр. Pan — все, звідси Ерот — втілення всеосяжної любові; Ерот переможно стоїть в оточенні різноманітних предметів, що мають символічне значення: книга, лавровий вінок, гілки (пальмові, оливкові, лаврові), квіткові гірлянди — мистецтво і наука; музичні інструменти — любов; зброя й обладунки — війна; Ерот стоїть над переможеним воїном;

6. «Ерот і Психея» — найвідоміший сюжет [11, с. 324—326].

Автором найповнішої версії історії кохання Амура і Психеї є римський письменник Луцій Апулей (бл. 124 — бл. 180 рр. н. е.), який, об'єднавши різні міфи про цих героїв, створив поетичну (з міфологічною основою) казку про мандри людської душі, що

прагне поєднатися з коханням [8]. Письменницька слава Апулея ґрунтується на одному творі (чимало праць було втрачено) — романі «Метаморфози» (єдина пам'ятка римської романічної прози, що повністю дійшла до наших днів), більш відомому під назвою «Золотий осел» («золотий» у значенні «чудовий», «прекрасний», так в античні часи характеризували твори, що здобули великий успіх у читача), написаному близько 170 року. Основна фабула «Метаморфоз» — перетворення людини на осла й пов'язані з цим перипетії до повернення в людську подобу. У канву «Метаморфоз» вплетено 12 новел і низку епізодів, що безпосередньо не пов'язані з твором, а мають швидше розважальний характер. З-поміж вставних новел виділяється своєю поетичністю та художньою довершеністю образів міфологічна казка про Амура і Психею — гімн союзу душі й почуттів, що за обсягом дорівнює майже двом книгам (кн. IV, розд. 28 — кн. VI, розд. 24) [1, с. 367—368].

Однією з найбільш дискусійних залишається проблема походження сюжету про Амура і Психею, адже мотив їхнього кохання був основою багатьох творів образотворчого мистецтва ще задовго до Апулея [10, с. 351—352]. Російський літературознавець І. Стрельнікова стверджує, що Апулей був не першим письменником, хто використав сюжет про Амура і Психею в художній літературі. Як приклад, наводить епіграми Посидіппа (III ст. до н. е.) й Мелеагра (I ст. до н. е.), що все ж не відтворюють конкретний сюжет з історії закоханих, а швидше нагадують розіграну в особах картину страждань душі, яку спопеляє пристрасть. У Посидіппа Душа, яка присвятила себе музам, стійка перед спокусами кохання (еротичним бажанням). У Мелеагра Душа також страждає від любовного вогню, проте за бажанням може уникнути його. Та все ж старі опіки не заморозиш, вони здатні заятритися знову, адже Амур ще не раз може спіймати втікачку й завдати їй нових мук: вона потрапить у сільце, після чого зазнає нових-старих тортур любові, — тут простежується мотив переслідування. Душа і страждає від кохання, і знаходить в ньому нове життя, кохання — це гарячий мед [3, с. 22]. Усі ці сцени ілюструють вічно актуальну думку про те, що Амур ловить душу й завдає їй пекельних мук, а Душа — довірлива й безневинна жертва любовних спокус. Можливо, саме тут криються витоки античної міфологеми Душі й міфологеми Любові, їхня тісна прив'язка до образів Психеї та Ерота.

Досліджуючи античну літературу, Р. Гельм зазначав, що існувала пізньоелліністична поема на цю тему, а казка Апулея є лише викладом відомого сюжету в прозі. Е. Лефевр, один з останніх великих дослідників пізньогрецької прози, стверджував, що текст оповіді про Амура та Психею ділиться на дві частини, перша з яких має грецьке, а друга (кінцівка) — римське походження [10, с. 352—353]. На його думку, заслуга Апулея полягає в тому, що саме він створив завершений, літературно опрацьований сюжет (переробляв не класичну вигадану, а саме міфологічну оповідь), орнаментований традиційними мотивами полювання Амура на Психею, що спричинили небезпечні та тривалі пошуки самого Амура Психеєю, — цей казуальний зв'язок утримує цілісність і підтверджує неможливість існування героїв нарізно. Питання про джерела тексту Апулея тісно пов'язане з питанням співвідношення міфу й казки. Без застережень можна стверджувати, що казкові (вигадані) риси у творі Апулея домінують. Складно знайти тут риси міфу й відповісти на запитання, які саме елементи переважають: казкові чи міфологічні, тобто — була міфологізована давня казка чи навпаки. Це питання досі потребує детальнішого вивчення.

Казка Апулея витримана в легковажному та грайливому тоні, проте сюжет розвивається за двома діаметрально протилежними напрямками: розважально-грайливим і філософсько-алегоричним [5, с. 7]. Завдяки цьому на перший погляд поверхневий сюжет отримує сакральне, філософське й навіть психологічне трактування. Апулей розраховував на символічне прочитання свого твору, хоча і маскував філософське підґрунтя свідомо. Найкраще його дослідив у XX ст. учень К. Юнґа — Еріх Нойман.

Зображальний світ античності змальовував душу по-різному. Найчастіше у вигляді маленької людської постаті (узагальненої чи в образі мерця) над головою померлого, рідше — у вигляді птаха з людською головою або пташиною (зазвичай орла). Інколи людська постать була без крил, інколи з крилами; схоже зображали вітри, час, перемогу, демонів-вісників, любов та інші абстрактні поняття.

Стародавні греки вважали метелика символом безсмертя душі, а в образі Психеї, ім'я якої означає «душа» і «метелик», вони вбачали вразливість цієї

душі. Саме тому античні майстри зображали її прекрасним метеликом чи дівчиною-красунею з крилами метелика. Такі іконографічні типи почали з'являтись у V ст. до н. е. [3, с. 19], вони переважно прикрашали рельєфи, теракоти, етруських скарабеїв [8, с. 345]. Цікаво, що спершу цей іконографічний тип був не лише символ людської душі, метелик символізував душу людини, проте й дівчина з крилами — душу метелика [3, с. 19].

Під впливом античної філософії, що визначала душу як саморухому частинку вічного, її пов'язували зі сферою творчості, вважали, що душа присвячує себе музам. Це підтверджують помпейські фрески, на яких Психея зображена з атрибутами муз — грифелем Калліопи та флейтою Евтерпи. Дівчину-красуню в пізнішій традиції зображали із дзеркалом як метафору — віддзеркалення оманливих, але привабливих картин земного життя [8, с. 345].

Одним із найвеличніших надбань еллінізму можна з упевненістю вважати ідею про союз Амура і Психеї (хоча не було стійкого міфу про цей зв'язок). Зображення цієї пари належать до найпрекрасніших і найодухотвореніших художніх символів класичної давнини, а їхній союз досі залишається ідеальним зразком міцної та водночас тендітної єдності кохання і душі. Весілля Амура та Психеї відтворювали в мозаїці й фресках, на рельєфах римських саркофагів [2, с. 856]. Проте стосунки двох героїв не завжди були ідилічними. Поширена тема страждань Психеї, викликаних Амуром чи амурами: Амур ловить метелика зі смолоскипом у руці й хоче спалити його крила; Амур намагається поранити Психею за допомогою катапульти; Амур запрягає метелика в свою колісницю; Амур зв'язує Психеї руки; ероти мучать Психею в присутності Діоніса; ероти заковують кайданами до скелі Психею-дівчину, яка потрапила в рабство Афродіти; Амур і Психея тягнуть колісницю Афродіти й Діоніса та інші. На гемах III—I ст. до н. е. часто зустрічаються різноманітні трактування сюжету про Амура і Психею, проте особливо популярним був сюжет полювання Амура із запаленим смолоскипом на Психею-метелика [8, с. 345].

Величних монументальних зображень Психеї античність нам практично не залишила, проте збереглося доволі багато невеликих статуеток і гем, що зображають поцілунок Амура і Психеї. Камеї із зображенням такої пари були дуже популярні, їх вважали вдалим подарунком на заручини (як символ вічного кохання й вірності) [7, с. 219]. Велику популярність у другій половині XVIII ст. здобула пізньоантична камея зі сардонікса майстра Трифона, яку детально відтворив Дж. Веджвуд. На камеї зображено весільну процесію: крилатий Гіменей зі смолоскипом у руці тягне за ланцюги Амура і Психею, накритих вельоном, до весільного ложа, йому допомагають путті, один з яких несе слідом кошик з фруктами, а інший готує постіль [3, с. 20].

Найвідомішою монументальною скульптурною групою, що зображає поцілунок Амура і Психеї, є римська копія IV ст. н. е. з грецького оригіналу II ст. до н. е., де закохані зовсім юні й без крил. Збереглася інша грецька скульптурна група, що наслідує оригінал II ст., проте зображені герої крилаті: Амур з крилами ангела, Психея з крилами метелика. Її відтворив у живописі І. Дзоффані наприкінці XVIII ст. й Г. Семирадський наприкінці XIX ст. Загалом невеликих парних фігурок Амура і Психеї збереглося доволі багато, часто вони дуже примітивні й відрізнити жіночу постать від чоловічої можна лише за способом драпірування фігури.

Відомі античні статуї Психеї не збереглись, не враховуючи римської копії Психеї Капуанської зі статуї Лісиппа, що постраждала ще більше, ніж Венера Мілоська. Збереглися лише верхня частина торсу, розколена навскіс, і голова, верхня частина й потилиця якої зрізані під прямим кутом. Такий жалюгідний стан статуї викликав безліч фантазій та реконструкцій, що вплинули на подальшу іконографію Психеї. Характерна ознака цієї традиції — схилена голова, злегка повернена ліворуч. Психеєю цю статую називають лише за звичкою, загальноприйнята думка, що це статуя Афродіти [3, с. 31].

Із II ст. н. е. на сюжет, пов'язаний з Амуром і Психеєю, почав впливати текст Апулеєвого твору, де автор не згадує про крила Психеї. Так з'явився тип «латинської» безкрилої Психеї-дівчини на противагу традиційному грецькому трактуванню [3, с. 24].

Душі (психеї) померлих регулярно зображали на багатьох надгробках і саркофагах у вигляді метелика (якого інколи прямо ототожнювали з померлим), що вилітає з лялечки або в польоті над черепом та іншими символами смерті. Згодом метелика замінив образ крилатої дівчини, яка вилітає з поховального вогнища або прямує в Аїд, та зображення маленької

людської постаті (узагальненої чи в образі мерця). Також на саркофагах зустрічається зображення Ерота зі смолоскипом (про що нижче) [11, с. 324].

Ранньохристиянське образне трактування душі, що запозичило іконографію античних психей, рідше еротів (у т. ч. інших другорядних крилатих богів і богинь, які виконували роль вісників: Ніка (Вікторія), Ірида, вітри), часто зустрічається на катакомбних фресках, камеях, скарабеях, у мозаїці й кераміці. У християнській іконографії відомі зображення Дитятка Ісуса, який тримає в руках метелика. Стадії розвитку метелика (гусінь, лялечка, вихід метелика з лялечки) відображають життя, смерть і воскресіння Спасителя. Таке алегоричне трактування сюжету було особливо популярне в добу Пізнього Середньовіччя й Раннього Відродження [11, с. 73].

Проаналізувавши образ Психеї, можемо виокремити набір асоціативних пар, що склалися упродовж його розвитку і трансформації в міфологічному, літературному й зображальному світі античності:

1. Психея — Афродіта (Венера). Психея — ідеал жіночої краси (інколи її зображали із дзеркалом — атрибут Венери), супутниця Ерота. Психея може співвідноситись із «небесною» Афродітою Уранією (в «Новому Амурі» Й.В. Ґете від союзу Амура-батька з Афродітою Уранією народився Амур-син [3, с. 21]);

2. Психея — Аріадна. Героїня, викрадена коханим, раптово втрачає його в хвилину найбільшого щастя і не знає, як повернути і де знайти. Героїня, яка вказує шлях («каганець Психеї» як еквівалент «нитки Аріадни»);

3. Психея — сильфіда, німфа, видіння. Психея — вища крилата істота, позбавлена матеріального «одягу». Сюди належить аналогія Психея — Муза — покровителька мистецтв, яка навіює творче натхнення;

4. Психея — душа, що спускається в Аїд і возноситься в Елізіум (частина підземного царства, де перебувають душі блаженних), героїня, яка вмирає і воскресає. Сюди належить ланцюжок Психея — Аврора — Весна.

Щодо образу Ерота, то його найчастіше зображали крилатим хлопчиком з луком і стрілами, якими він вражає серця закоханих. Звідси традиційні його атрибути: лук, стріли і сагайдак, що символізують непереможну силу любові. Цікаво, що своїми стрілами Ерот викликав почуття любові не лише між чоловіком і жінкою, але й між чоловіками, що підкреслює його безособову творчу силу (еротичне почуття дорослого чоловіка (ераста) до незрілого юнака (ероменоса) оцінювали як суспільно корисне і прекрасне, оскільки воно гарантувало належне чоловіче виховання, взаємодопомогу та непереможність пішої грецької армії). Також стріли Ерота мали подвійну дію: золоті викликали в серці почуття любові, олов'яні — ненависть до коханого. Доволі рідкісний іконографічний тип — Ерот з палицею (фалічний символ, атрибут Геракла, якого в пізній античній традиції ототожнювали з безликим еротом), рідше майстрував з неї лук. Опущений і погаслий смолоскип у руках Ерота чи похилена пальмова гілка означають, що земні насолоди скінчились. У такому образі Ерота іменують генієм смерті, він часто фігурує в християнській надгробній скульптурі (обов'язковий образ-символ класицистичних надгробків) [11, с. 324]. Інколи (переважно в елліністичний період) Ерота зображали верхи на спині лева, дельфіна чи орла, дикі тварини покірно несли маленького бога на своїй спині, зачаровані його солодкою грою на лірі. Часто Ерот супроводжував свою матір Афродіту під час різноманітних візитів. Музи та харити — подруги його ігор. Варварські кочові племена, що перебували під впливом культурного сусідства з Елладою, Ероса — бога вогню, неба, весни й родючості уявляли собі в образі вершника зі списом. Згодом спис (символ родючості) перетворився на меч. Цей тип зображення Ерота вплинув на іконографію св. Юрія Змієборця [2, с. 742—743].

Античних скульптурних зображень Ерота, на відміну від Психеї, збереглося більше. Відомо, що Пракситель був автором п'яти мармурових зображень Ерота: Ерот з Феспій, Ерот з Парій, мармурова репліка з Ченточелле та дві інші. Для усіх цих статуй характерний м'який, ліричний і навіть еротичний стиль виконання, адже Пракситель у своїх творах втілював естетичні ідеали філософської течії гедонізму. З описів відомо, що статуї Ерота з Ченточелле (місто в Італії) та Парій (місто на малоазійському узбережжі Дарданелл) мали позолочені крила. Римська копія Ерота з Феспій (місто в Беотії) зберігається в Ермітажі, а Ерота з Парій — у Луврі й більш відома сьогодні під назвою «Геній Боргезе». Другий,

відомий нам тип зображення Ерота в скульптурі виконав Лісіпп, який утверджував у мистецтві принципи реалізму. До сьогодні збереглися три римські копії цієї скульптури (Капітолійський музей, Британський музей, Ермітаж), що зображають крилатого бога, який натягує тятиву лука [2, с. 743—745].

Окрім поодиноких зображень, Ерот часто входив до скульптурних груп, переважно ілюстрацій до сюжетів, пов'язаних з еволюцією його образу та функціями. Відома антична мармурова група «Афродіта з Паном і Еротом», знайдена 1904 р. на острові Делос в Храмі Гільдії бога Посейдона з Бейрута, що розкриває зміст сюжету «Ерот-переможець». Оголена Афродіта, захищаючись від залицянь Пана, однією рукою прикриває «венерин трикутник», іншою погрожую Панові сандалею. Крилатий бог — малюк Ерот, намагаючись захистити матір, хапає Пана за цапиний ріг. Так любов перемагає хіть [4, с. 76].

Відомі зображення амурів і психей у вигляді дітей, які збирають квіти, виконують господарську роботу, грають на музичних інструментах. Численні амури і психеї за роботою (збирають квіти, працюють на маслобійні) зустрічаються на фресках будинку Ветіїв у Помпеях [8, с. 345]. Звідси — пізня мистецька традиція оточувати основну пару, Амура і Психею, великою кількістю путті, крилатих амурів і зефірів, що знайшла плідний вияв у літературі, музиці й театральних постановках.

Завершуючи аналіз особливостей образотворення Психеї та Ерота, сюжетів з історії їхнього кохання, можемо з упевненістю стверджувати, що досягнення еволюції міфологічного, літературного й зображального світу античності вдало поєднували й синтезували. Нам важко, як і нашим попередникам, з упевненістю визначити, коли саме героїв перестали зображати в художній культурі давнини. Можемо лише аргументовано підтвердити (праці Ф.Ф. Планціада, М. Капелли та інших), що ці образи були частково адаптовані ранньохристиянським мистецтвом як алегорії, що відображають християнський зміст, зокрема догмат про безсмертя душі й спокутування гріхів.

1. Античная литература / под ред. А. Тахо-Годи. — М. : Просвещение, 1973. — 439 с.
2. *Власов В*. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства / В. Власов : в 10 т. — Т. 7. — СПб. : Азбука-классика, 2007. — 912 с.
3. *Войтехович Р.* Психея в творчестве М. Цветаевой: Эволюция образа и сюжета / Р. Войтехович. — Тарту : Изд-во Тартуского ун-та, 2005. — 158 с.
4. *Импеллузо Л.* Герои и боги античности. Символы, атрибуты, персонажи мифов и истории в изобразительном искусстве / Л. Импеллузо. — М. : Омега, 2007. — 384 с.
5. *Котариди Ю*. Традиционный сюжет об Амуре и Психее в свете исторической поэтики: теоретический аспект : дисс. ...канд. филолог. наук : 10.01.08 / Ю. Котариди. — М., 2008. — 194 с.
6. *Лосев А*. Античная мифология с античными комментариями к ней / А. Лосев. — Х. : Фомо ; М. : Эксмо, 2005. — 439 с.
7. *Менар Р*. Мифы в искусстве старом и новом / Р. Менар. — М. : Молодая гвардия, 1992. — 286 с.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия / гл. ред. С. Токарев : в 2 т. — Т. 2. — М. : Сов. Энциклопедия, 1988. — 719 с.
9. *Петискус А*. Боги и легенды Олимпа / А. Петискус. — М. : Современник, 2000. — 303 с.
10. *Стрельникова И*. Метаморфозы Апулея / И. Стрельникова // Античный роман. — М. : Наука, 1969. — 403 с.
11. *Холл Дж*. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Холл Дж. — М. : Крон-Пресс, 1999. — 656 с.

Anna Korzheva

ON IMAGE-CREATING OF PSYCHE AND EROS IN ANTIQUITY

In the article have been highlighted and put under analytic study some features in image-creating of Psyche and Eros represented as figures, various shifts in the course of lovers' story, their differentiated interpretations (religious, philosophical, psychological) in evolving of mythological, literary and figurative world of antiquity.

Keywords: Psyche and Eros, image creation, mythological, literary and figurative world of antiquity.

Анна Коржева

ПСИХЕЯ И ЭРОТ В ОБРАЗОТВОРЕНИИ АНТИЧНОСТИ

В статье освещены и аналитически рассмотрены особенности образотворения Психеи и Эрота, разнообразные сюжеты из истории влюбленных, отличительная их трактовка (сакральная, философская, психологическая) в процессе эволюции мифологического, литературного и изобразительного мира античности.

Ключевые слова: Психея и Эрот, образотворение, мифологический, литературный и изобразительный мир античности.

Оксана СТОРЧАЙ

ЛИСТИ АРІАДНИ ТРУШ-СЛОНЕВСЬКОЇ, ДОЧКИ ХУДОЖНИКА ІВАНА ТРУША, ДО ТЕТЯНИ НЕЛЛІНГЕР (1960—1973)

Стаття присвячена публікації листів старшої доньки видатного українського художника Івана Івановича Труша (1869—1941) — Аріадни Труш—Слоневської (1906—1984) до самобутньої художниці Тетяни Неллінгер (1904—1980), з короткою вступною статтею і коментарем.

Ключові слова: Іван Іванович Труш, листи Аріадни Труш-Слоневської, художниця Тетяна Неллінгер.

Важко уявити історію українського мистецтва кінця XIX — початку XX ст., зокрема мистецтво Галичини, без творчої спадщини талановитого художника Івана Івановича Труша (1869—1941), власне як мистецький Львів без Художньо-меморіального музею митця. З листів старшої доньки великого майстра Аріадни Труш-Слоневської (1906—1984), що пропонуються для публікації [1; 2], розуміємо, яких надлюдських зусиль (важкі хвороби, похилий вік, людська байдужість) коштувало їй збереження родинного будинку і садиби у доброму стані, не продала його, що, до речі, значно полегшило б її життя і, щоб цей красень будинок у стилі модерн (архітектор О. Лушпинський) став філіалом Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького.

Листи А. Труш-Слоневської цікаві і цінні з різних точок зору. По-перше, вони вперше вводяться до наукового обігу, по-друге — написані галицьким діалектом початку XX ст., по-третє, вони дають матеріал для вивчення базових культурних цінностей галицької інтелігенції, нюансів і деталей їхнього буденного життя (думок — рішень — вчинків), в якому проявляється характер особи, що реалізовує себе як певний ментально-культурний тип.

Адресат Аріадни Труш-Слоневської — самобутня художниця Тетяна Миколаївна Неллінгер (1904—1980) [3], яка була чудовим майстром натюрморту, портрету і ліричного пейзажу. Її творча біографія маловідома дотепер, її ім'я не увійшло до жодного з вітчизняних довідкових видань. Тому варто коротко прописати біографію мисткині, долучивши наявний архівний матеріал. Т. Неллінгер народилася 10 жовтня 1904 р. в м. Тбілісі, але з перших днів свого життя жила в м. Умані, де батько служив на залізниці, а мати була хатньою господинею. У 1917 р. батька з м. Умані перевели в м. Одесу, де Т. Неллінгер продовжила свою освіту в середній школі, яку закінчила в 1920 р. і того ж року вступила до Одеського Художнього училища. Навчалася вона в об'єднаній майстерні, викладачами якої були художники: Д. Крайнєв, Т. Дворников і Ф. Соколович. У 1922 р. батьки переїхали в Жмеринку, а на початку 1923 р. і Т. Неллінгер переїхала до них. У кінці цього ж року мисткиня приїхала до Києва, де працювала на залізниці (14 дільниця служби шляху). 1924 р. вона вступила до Київського Художнього інституту на живописний факультет (монументальний відділ); навчалася в майстернях

Л. Крамаренка і М. Бойчука. У 1925 р. вийшла заміж за графіка Романа Федоровича Мельничука. Закінчила Інститут в 1930 р., керівником її дипломної роботи був М. Бойчук. Т. Неллінгер була членом АХРУ (Асоціація художників революційної України). З 1931 р. художниця певний час працювала в Харкові з групою художників над зарисовками виробничих процесів, присвячених відкриттю Харківського Тракторного заводу, і брала участь у V-й Всеукраїнській виставці (1931, Харків; експонувалися: «Портрет бригадира комсомольця на ХТЗ», «Портрет каменяра Мікуніса, ХТЗ»). У передвоєнні роки мисткиня творчо працювала у Києві і активно виставляла свої твори на художніх виставках, зокрема «Виставці пейзажу України і Молдови» (1936, Київ), горкома художників (1941, Київ; автопортрет, два пейзажі). У 1941 р. Т. Неллінгер евакуювалася в м. Ашхабад і того ж року вступила до Спілки художників Туркменії. Перебуваючи в Ашхабаді, вона брала участь у військово-шефській роботі й виставках: «Велика Вітчизняна війна» (Ашхабад, 1941), «Образотворче мистецтво Туркменії» (1942, Ашхабад; «Голова старої», «Портрет «Ене», «Портрет «Галочки», «Бузок», «Квітуче дерево», «Портрет брата художника Байрамова», «Гори», «Верблюд» /етюд/ та ін.), «Образотворче мистецтво Туркменії у дні Великої Вітчизняної війни» (1942, Ашхабад; Портрети: трактористки Зохре Тахирової, трактористки Курбан-Гуль і водовоза Айми, поварихи Огуль Набат, пейзаж «Вечір у тракторній бригаді»), українських художників з нагоди святкування «25 років радянської влади на Україні» (1942, Ашхабад; «Портрет Туркмена», «Дівчина з розою», «Квіти», «Хлопчик з дутарою» та ін.), «Туркменія в дні Великої Вітчизняної війни» (1943, Ашхабад; «Портрет народного поета Туркменії Ата Саліха», «Портрет диригента Алланурова», «Портрет архітектора Плотнікова», «Жінка туркменка з дитиною», «Дівчинка-туркменка з розою», «Осінь в Ашхабаді» /етюд/ та ін.). Т. Неллінгер працювала переважно у техніці олійного живопису, була автором низки ескізів до портретів—килимів видатних діячів Туркменії, героїв Великої Вітчизняної війни, учасницею оформлення трьох потягів з подарунками фронту, ескізів до оформлення Другого з'їзду жінок Туркменії тощо.

Нелінгер Т.М. Берег моря (назва умовна). Етюд. Картон, олія

У травні 1944 р. Т. Неллінгер повернулася до Києва і в тому ж році вступила до Спілки художників Української РСР. З Києва виїжджала на фронт і Донбас у творчі відрядження та була учасницею тематичних виставок: «Виставка етюдів і зарисовок творчих відряджень на 1й Український фронт» (1944; два пейзажі, три портрети фронтовиків), «Донбас відроджується» (1945; Портрети робочих заводу ім. Дзержинського в Дніпродзержинську: Вороніна Георгія, Сазонова Є., Макліса Ф., Становой), «Виставки горкому художників» (1947, Київ; «Портрет акордеоніста», «Гуцулка»), пересувної виставки комітету мистецтв (1948, Київ), «Жіночої виставки 8 березня» (1958, Київ; Натюрморти, поміж них «Флокси», «Квіти»; етюд голови дівчини та ін.). З 1948 по 1953 роки — член Київського товариства художників і учасник виставок товариства. Т. Неллінгер виконала низку портретів композиторів з натури. У період з 1949—1950 рр. виїздила у творчі відрядження в Київську область і на Буковину. У 1960 р. після багаторічної важкої хвороби (з 1953 р.) помер чоловік. Вже будучи на пенсії (з 1961 р.), художниця брала участь у виставках, зокрема до 8 березня (1968, Київ; «Одеса, Аркадія», «Одеса, В.-Фонтан», «Волна» та ін.).

Мисткиня писала чудові квіткові натюрморти, поміж них: «Осінні квіти», «Осінній букет», «Піони білі», «Бузок» (чимало натюрмортів з такою назвою), «Хризантеми», «Квіти і фрукти», «Черемшина», «Флокси» та ліричні пейзажі — «Весняний розлив Дніпра», «На Буковині» (усі полотно, олія).

Нелінгер Т.М. На березі (назва умовна). Етюд. Картон, олія

Твори Т. Неллігер зберігаються в музеях Ашхабаду (Туркменія), Луганському обласному художньому музеї (Портрет Алексеєва), в Меморіальному Музеї Миколи Олександровича Щорса та приватних збірках. Окрасою публікації будуть маловідомі твори художниці — портрети, пейзажі (етюди, начерки).

1. Лист Аріадни Труш-Слоневської, дочки художника Івана Труша до Тетяни Нелінгер від 11 травня 1960 року, Львів (далі буде вказуватися лише порядковий номер листа, дата і місце його написання. Листи публікуються за хронологією із збереженням авторської стилістики і орфографії).

Львів 11.V.1960

Дорогенька Таня! Одержала я Вашого листа зі сумною вісткою. Не буду богато і довго розписуватися і уживати богато слів, але вірте мені що дуже-дуже співчуваю з Вами.

Що-ж, на то нема уже ради, тепер таки треба Вам подумати про себе. Шкода що ми не разом о то поговорили би про ріжне. На разі треба ограничити ся до тих кілька слів в листі. А може Ви приїхали би до мене? Трохи побули би, розірвали би ся; нові враження.

Як Ви себе почуваєте, напишіть. Я всі зустрічі з Вами, згадую завше зі зворушенням.

В біжучім році то я уже напевно буду в Києві, навіть приготовані гроші на то. Приду щоби полагодити свої справи, уже найвисший час. Приду на яких 2 тижні. Так я уже зайлякувала. Вибиралася я уже тепер як тільки потепліє, але помішала хороба мої пляни. А іменно зробили мені неудачно укол в ногу, в жилу. Я тяжко перехоровалася, лежала цілий місяць. Тепер уже трохи ходжу, але мушу шанувати ногу. Той нещасливий випадок попсував мені усі пляни. Тими днями буду у лікаря і залежно від того що він мені скаже уложу знову свої пляни. Хотілаби я дуже могти поіхати в червни, бо потім вакації і деяких людей можу не застати в Києві, з тих з котрими треба мені побачитися. Я як звичайно дуже занята, працюю понад силу і завше брак у мене часу.

В надії і що скоро побачимо ся, кінчаю мого листа, а як побачимося поговоримо і розкажемо собі богато. Обнімаю Вас щиро і цілую дуже сердечно.

Ада.

2. Лист від 20 вересня 1962 року

20.IX.1962

Дорога Таня!

Від Вас немає ніякої вістки. Що чувати? Як здоровля? Який настрій? Буду дуже рада як одержу від Вас письмо.

А на разі напишу що коло мене. Перше чим маю забиту голову то Ювилеєм батька. Головні урочистости у Львові закінчилися. Виставку уже закривають. Повинна переїхати до Києва, але не знаю як буде. У Львові ніхто тим не інтересується. Сьогодня напишу до Касіяна[1], може щось порадить. Я в досить неприємнім положенню. Не випадає мені турбуватися і старатися щоби величали мого Батька а знаю, що як не я то ніхто більше тим не цікавиться. Але Ви певно знаєте як то все іде, нема чого розписуватися на цю тему.

Часом думаю о тім чи не поїхати самій до Києва, але здаю собі справу що то нічого не дасть. Тим більше, що виїзд був би для мене досить скомплікований, бо я сама на цілий будинок і по просту нема кого оставити в хаті. Тим більше що незадовго мають зачати капітальний ремонт нашого дому. На разі упорядковують вулицю. Буде асфальд, нові хідники, порядне освітлення. Зі здоровлям то у мене так, що не журилаби ся я, колиб не та нога. З діяботом у мене поправилося, останні аналізи вийшли добре. Дієту дальше треба держати, не є така уже страшна. Хвороба в такім случаю не повинна поступити. Крім ноги, котру я повинна оперувати і котра не позволяє мені займатися тяжчою роботою, другий клопіт, що не можу найти нікого до хати, до помочі при хазяйстві. Що правда зголошуються, але всьо такі, що мають сімю на селі і як знаю з практики комбінують, щоби зловити прописку у Львові і ніколи немає їх в дома, або на роботі, або їдуть на село. Досить безвихідне у мене положення.

Погода у нас прикра. Вчора упав досить великий сніг. І знова всюди болото і вода.

Чекаю письма від Вас. І може всежтаки виберетеся до Львова. Дуже хотілаби я бачити Вас у себе.

Обіймаю і цілую сердечно.

Ада.

3. Лист від 19 грудня 1965. Львів

Дорога Таня!

Я уже встала з ліжка, вчора навіть виходила, була в кіні на фільмі: «Одруження по італійськи»[2]. Гарний фільм, дуже добра акторка. Нині навіть викупалася і хочу уважа-

---

[1] Касіян Василь Ілліч (1896—1976) — український графік, народний художник СРСР з 1944 р., дійсний член Академії мистецтв СРСР з 1947 року, проф. Київського художнього інституту з 1927 р. (з перервою).

[2] «Брак по-італійськи» — художній фільм 1964 року спільного виробництва Італії і Франції режисера Вітто-

ти себе за здорову. Але щось не дуже в порядку у мене з жолудком так що навіть хочу порадитися лікаря; думаю що то нічого поважного, але не люблю хоровати. Ліпше порадитися і треба зробити то ще в тім році, щоби Новий Рік від того не зачинати. Натурально о тім щоби в тім році бути в Києві мови нема, бо нема уже коли. Мої приятелі і знакомі хочуть стрічати Новий Рік у мене, так як кождого року. То для мене трохи клопіт, бо хату перевертається до гори ногами, о скільки ходить о їду то всьо приносить бо робимо складаний, але ціле урядження на мою голову, а то більше забирає часу як на примір зроблення торту чи чогось иншого. —

Я в однім з листів запрошувала Вас на Новий Рік до Львова, а тепер ще раз повторяю запрошення. Було би нам дуже приємно. Подумайте Таня і приїзджайте. —

А може ліпше не думайте і приїзджайте.

Справа моєї пенсії виглядає так що Чайка[3] (голова нашої спілки) ще дотепер не був у Стефаника[4]. Обіцяє що піде в найблищих дняв. Добре що я уже на ногах, треба пильнувати. Всьо так тягнеться і то мене денервує. Як завше великі надії на Новий Рік, може полагодиться то що зачалося в тім році. — От такі мої справи, найважнійше щоби здоровля було. Але закінчу листа, бо дуже уже пізно.

Цілую Вас дуже-дуже сердечно.

Ада.

Львів 19.XII.1965

4. Лист від 2 березня 1966 року

Дорога Таня!

Дякую за карточку; Ви знова щось не в дуже доброму настрою. Ой Таня, не треба піддаватися.

У мене справи укладають ся так, що о скільки натурально не вискочить щось зовсім непередбаченого хочу виїхати до Киева 9-того марта вечера так, що приїхалаби 10-того рано, тим поїздом як літом. А скілько то Вам не помішає, бо як пишете думаєте десь поїхати. Як Вам той мій приїзд не бувби на руку, невигідний, то прошу мені зателєфонувати на випадок коли не булоби вже часу на лист. Мій телєфон: № 5-34-13. Рано до год. 10-тої я завжди в дома. Умовляємо ся що я 10-того марта рано буду в Києва, колиби вискочило щось надзвичайного, чого не передбачую зателєфоную до Вас, тільки прошу Вас дуже не виходіть на двірець. Певно буде холодно і не хочу Вас турбувати. Я приїду легко, бо знаю що з двірця іде до Вас автобус, а пакунків не буду мати, тільки підручну валізочку. А ще до того як часто буває на двірци можна розминутися. Умовилися.

Нелінгер Т.М. Сутінки (назва умовна). 1970-ті роки. Папір, пастель

Моя пенсія уже затверджена, тільки має перейти ще через бухгалтерію. Завтра повинно то бути полагоджене. Повинна я дістать уже документ. З него мушу зробити копію в нотаріяльній конторі і піти до фінвідділу, де на тій підставі маю дістати звільнення з податків за дім. То мушу перед віїздом полагодити, бо зближається термін плачення податків. Дали мені не богато 50 рб місячно. Але більше не можна було, бо після закону не можна дістати більше як моя зарплата, о чім я довідалася в останній хвилі, а властиво уже по затвердженню пенсії. 21-марта відкривається виставка творів І. Труша в Музею Укр. Мистецтва у Львові. В звязку з тим маю також дещо клопотів, але до 9-того все полагодиться і я умовилася в директором що 9-того вечером поїду. На відкриттю виставки маю виступати в звязку з чим дала переробити собі сукню, яку на днях маю відібрати від кравчині. Свій виступ маю майже готовий. Ще одень день щоби його викінчити. Думаю що все буде в порядку. Одно що робиться трохи зимно, але то не буде для мене перешкодою, бо від випадку візьму зі собою теплі річи.

Тішуся на думку, що побачу ся з Вами. Не дуже вірю в то, що Ви перестали курити. Посидимо при Вашім столику, покуримо, поговоримо.

А на разі цілую Вас дуже-дуже сердечно.

Ада.

2.III.1966.

5. Лист не датований, але за змістом його можливо віднести до 1966 року

Дорога Таня!

Ви певно вернули вже до Києва; хочу Вас привитати. Перед двома годинами повернула я до дому з Музею. Попоїла, трохи відпочала і рішила написати до Вас. Як Ви знаєте 21 марта в Музею Укр. Мистецтва відкрили виставку творів І. Труша. Само відкриття було слабо зорганїзоване і для того випало досить скромно. В такій досить інтимній обстановці, але деяким то якраз відповідало. — Я виступа-

ріо де Сика, де в головних ролях знімалися Софі Лорен і Марчелло Мастроянні.

[3] Чайка Яків Ілліч (1918—1995) — український скульптор, кераміст, народний художник УРСР з 1968 року, брав активну участь в організації Львівського відділення Спілки художників України.

[4] Стефаник Семен Васильович (1904—1981) — громадсько-політичний діяч. Син письменника Василя Стефаника.

Нелінгер Т.М. За роботою (назва умовна). Начерк. 1946. Папір. акварель

ла зі споминами і так як мені тепер говорять ті котрі на відкриттю були подобалося. —

Тепер виставка має кольосальне поводження, відвідувачів дуже богато. Богато поодиноких осіб чи груп. А також дуже багато прогульок переважно організованих зі сторони організацій, підприємств і т. п. Часто організують зустрічі зі мною, як дочкою І. Труша. Мушу похвалитися що мої виступи тішуться великим поводженням, зрозуміло я говорю від серця щиро і зміст виступу комбіную залежно від того яка публика. Сама виставка не виглядає добре, бо розміщена в салях які не є експозиційні, позатим мало світла і картини повішені дуже густо. Помимо всего, що раз більше поклонників талану І. Труша. Тими виступами я уже досить змучена, але тепер буду могти відпочити, бо зближається тиждень художника і будуть організувати зустрічі з нашими художниками, оден день тільки буду виступати, в тім дни присьвяченім Батькові. — Позатим запустила я хату, а що завтра вихідний день беруся до порядків, а ще нині буду прати. Журюся своїми кіточками. Питалася я знакомого хірурга, сказала що можна тільки задержати їх дальший розвиток. Казала принимати «Уродан», приймаю, і мочити ноги в карсбадській соли, евентуально робити примочки з мочі на разі не мала на то часу, але кождого вечера, так як Ви мені радили, мажу кісточки йодакою, а потім одіваю теплі носки. Завтра хочу приготовати собі всьо потрібне до ванночок тільки застановляюся з чого робити чи з мочі чи з карсбадської соли. —

Волося я собі пофарбовала, вже до хни додавала басму, брала того всього більше і тримала коротше, і так є ліпше. Тепер кождого дня мушу робити фризуру, але принайменше, якось та моя голова виглядає. В городі цвитуть підсніжники, фіалки крокуси і зачинають примульки. Дуже журюся тим городом, бо виставка потреває два місяці, буду там занята цілими днями. На разї вичещений город з грубша і так стоїть. Коли і хто зробить там порядок як треба, навіть не знаю.

Писала Павличко, що дещо продала з картин. До Києва поїхав єї вуйко і повинен привести мені трохи грошей. — з грішми у мене в тій хвилі не дуже добре, бо поставила я собі в кухні плитки на стіну, на одну на котрій є якраз газ і водотяг. На всї стіни не давалаби я навіть коли мала би на то гроші, бо виглядає то якось так холодно. Решту панелі маю я лякєровану. В той спосіб я видала трохи грошей але треба було то робити конечно, бо люблю і так повинно бути, щоби кухня була в порядку. Ще в кухні богато треба зробити, щоби виглядала прилично по тім ремонті, ще чекають на мене порядки.

Як будете мати час і охоту напишіть що коло Вас чувати. А крім того вибиріться до Львова. І то конечно. Щось не видно доктора і такі зіми. Повинні уже приїхати.

Щож на тім закінчу свій нинішний лист.

Цілую дуже-дуже сердечно.

Ада.

6. Лист 4 травня 1966 року. Львів

Дорога Таня! Я виходила до магазину, щоби купити папіроси, як ішла вулицею думала про Вас. Коли вернула до дому застала Ваш лист. Дуже ним утішилася. Дуже дякую за бажання і 1-майські поздоровлення. Я того року до нікого не писала. Приємно мені, що Ви памятали. Ой, Таня, у Вас стільки турбот, а Ви думали про «Андаксін» для мене. Дуже Ви мене тим зворушили. Я уже і так маю стільки зобов'язань супроти Вас. Дуже дякую. Напевно зробилаби Вам добре поїздка до Львова. Ви б у мене трохи відпочили, посиділиби ми на веранді, при столику, покурили, поговорили. А може всежтаки Ви рішетеся. — Дуже прошу. У мене як звичайно богато всякоі роботи і забот. Трохи ремонтую кухню. Поставила плитки на одній стіні, на тій де вода і газова кухонка. Завтра приходить розібрати кухонну печку. Вона стоїть ще з 1910 року, зовсім в ній палити не можна, помимо того, що проведений газ. Тільки стоїть і нема з неі ніякоі користи. Потім треба мені помалювати ще стіни. Як то закінчиться зроблю порядки, бо все дуже занедбане. Все це мучить мене. Учуюся не дуже добре. Як тільки змучуся або переденервуюся зовсім, я, до нічого. У мене також така натура подібна трохи до Вашоі, що всім переймаюся. Може не до тоі степени що Ви, але також досить.

Сегодня цілий день сиджу, пишу листи. Після того як була друкована моя стаття в «Літературній Україні» [4] я одержала дуже богато листів. Від ріжних «Клубів юних мистецтвознавців» від студентів, воінів, які відбувають військову службу, приватних людей. Кождий з них вичис-

лених інтересуєть ся творчістю І. Труша, хоче дещо знати. Засипали мене як згадувала листами. Відписати, то ще не так трудно, бо я люблю писати; але показуєть ся, що я пишу старою правописею, уживаю слова, які сегодня уже не уживається, роблю орфографічні помилки. То все може бути як пишу приватного листа, але не може бути як пишу до молоді де той лист буде читаний богато разів. То я пишу брульон і іду до своєі знакомоі, учительки украінськоі мови. Вона робить мені коректу і я потім переписую. Ціла волокида. Виставка І. Труша продовжена ще до кінця травня. Дуже богато відвідувачів. Дальше уряджують зустрічі зі мною. — Я уже привикла, говорю свобідно і навіть то справляє мені певного рода приємність, але рівночасно мусить, спеціяльно в ті дні коли є дві зустрічі. Дістаю богато квітів. У мене в садку дуже приємно, так як всюди весною. Досить уже зроблено, але ще богато роботи. Ви то знаєте. Роботи без кінця.

З тими «значками» то непорозуміння. У нас говорить ся «почтові значки» властне той галицизм про котрий я згадувала. І я думала, що значки то марки. Але як буду в місті пошукаю ті значки і Вам перешлю або наперед напишу, чи то це шо Ви шукаєте, а потім куплю. —

Кілька днів тому назад телефонувала я до Польщі, сестра з мужом конечно хочуть іхати на Крим. Досить то клопотливе, але треба якось всьо урядити. Брат з дружиною ще надумуєть ся, за кілька днів буду знати. Не знаю як буде з грішми, бо маю за мало. З закупочноі комісії з Києва ніякоі вістки, а то би мене поратувало. Павличко також нічого не пише. Ожидаю від неі листа з дня на день, бо говорила мені іі Мама, що щось там є. То все разом нервує мене і я богато курю. Маю запрошення до Славска то недалеко в горах за Стрийом і треба все можливе зробити, щоби на другий тиждень поіхати, хотяй би на три дні. Така я якось вимучена. Зараз беруся я знова до своїх листів. Хочу сегодня на всі відповісти до кінця. Завтра зайду до тоі учительки. Смішно, як школяр. Боюсь що знова поставить двійку, так як на один з попередних листів. Цікаво, коли би я пішла до неі з тим листом який пишу до Вас, скільки вона найшлаби ошибок.

Обіймаю Вас моцно і цілую дуже сердечно.

Ада.

Львів 4.V.1966

7. Лист від 14 травня 1966 року. Львів

Дорога Таня! Вашу посилочку я одержала. Дуже Вам дякую за все. Приємно що Ви переслали памятки з над моря. Я їх положила разом з тими що привезла з Ялти. У мене як я Вам розказувала між вікнами уложений надморський краєвид. Дуже Вам вдячна за «андаксин». Я якраз полагоджую «виклик» для своіх з Польщі і дуже денервуюся, так що Ваше лікарство заживаю як іду в тій справі. —

Документи у мене вже усі готові. З тим було богато ходження, а до того я не люблю «забави» в ті всі папірці. Завтра повинна я іх подати. Тоді буду трохи свобіднійша. Сегодня написала я останнього листа, відповідь на листи, які я одержала після того як була друкована моя стаття. Було іх досить багато. Забрало то мені досить часу. Дальше уряджують «зустрічі» зі мною в Музеі, але то за два тижні закінчиться, бо закриють уже виставку. Про значки я памятаю, але останньо не виходила я до міста зі спокійною головою, щоби можна було пошукати. Але зроблю це тими днями. І зараз Вам напишу. До всіх моїх занять ще стільки роботи було в садку, щоби довести його до приличного виду. А ще та посуха, не знаю як в Києві, але у Львові не було ще ані одного весняного дощу. До того мій шланк до підливання зовсім порвався, так що вчора мусіла спеціально вискочити до міста щоби купити новий. Купила 25 метрів але треба ще приспособити його що би можна було вкрутити до водопроводу. Ми носили воду ведрами і дуже намучилися. Вам відомі того рода клопоти. Я зачала ремонтувати кухню, але перервала, бо того всього на купу було трохи за багато як на идну особу. Буду кінчати після 1-шого як закриють виставку. Ще до того, до тих зустрічей треба якось виглядати і ще сегодня мушу поправити літний костюмчик, який сів вправно. Майже нігде тепер не ходжу, ані з візитами, ані до Кіна.

Нелінгер Т.М. Жінка, яка шиє (назва умовна). Начерк. 1948. Папір. акварель

Дуже смакувала мені чеколядка, яку Ви вложили по посилки. Я еї зіла, потім сіла, закурила і думала про Вас. Ви нічого не пишете про приїзд до Львова. Я після 15-того червня буду свобіднійша і рада буду бачити і гостити Вас у себе.

А на разі цілую Вас дуже-дуже моцно і сердечно.

Ада.

Львів 14.V.1966.

Нелінгер Т.М. Жінка в національному вбранні (назва умовна). Начерк. 1946. Папір. акварель

8. Лист від 4 березня 1967 року. Львів

Дорога Таня!

Сьогодні всї розмови зачинаються від слів: Цікаве чи то буде уже весна. Тепло, приємно. У мене в городї підсніжники мають уже пуплішки і як не позимніє то незадовго зацвитуть. Я пригадую Вам, що ви обіцяли приїхати до мене весною. Конечно Таня! Вчора я згадала ту хвилю коли я разом з Вами оглядала теракота підкладки в магазині в Києві. А то тоді, коли куповала і в кінци купила таку підкладку як хотїла. Я тільки тепер дала пошити собі той костюм. В кінци найвищий час, бо матеріял перележав у мене більше як два роки. Кравця маю аж на 9 кільометрів від Львова, в так званій Зимній Воді. —

Пишу о тім длятого, що їздила я до нього машиною зі знайомими, їх власною, і зробили ми гарну прогульку. Так приємно було замічати за містом як уже майже потаяли снїги і тільки де-не-де лежать ще білими пятнами, як вода в якихсь річечках уже пливе. Я дуже запрацьовала, бо не маю ще нікого на місце тої жінки що жила у мене і помагала при господарстві. Щоби не бути самій в хаті взяла я покищо до тої кімнати внизу одну студентку. Симпатичну і інтелігентну дівчину. Засадничо безплатно, раз тільки на тиждень помагає менї зробити грунтовнійші порядки в хаті. В справі Музею ніяких немає новостей. На знаю що буде дальше, на разі стараюся не думати о тім. У Львові відкрито з великою помпою персональну виставку такого львівського художника Савина[5]. Виставка зовсім не цікава, а також немає відвідувачів. Незалежно від всього професура для нього, так як уже булаб. Зближається Сьвято Жінки і то примушує мене зробити порядок коло себе лично. Думаю сегодня покрасити волосся, почистити ніхті, дещо приготовати, може зробити торт. На разі не заповідається ніяка забава, чи вечір. Щось там плянують в Музеї, але не піду, бо більше товариство мене мучить. Але треба приготоватися бо можливо що дехто зайде поздоровити. Показується що у Львові легше продати картини, бо з тих, що Роман Миколаєвич привіз з Києва уже дві я продала. Одно що в запасі у мене трохи грошей і то дає певну певність себе і певного рода спокій. Дещо хочу купити для себе лично, але нічого з того дістати не можу, що мені конечно потрібне.

Цілую моцно.

Ада.

До письма вкладаю окрему карточку з бажаннями.

Львів 4.ІІІ.1967

9. Лист від 30 січня 1968 року

Дорога Таня!

Дуже дякую за сердечні Новорічні бажання. Я якраз в тім роцї до нікого не писала, так зложилося. Просила Романа Миколаєвича, щоби до своїх побажань долучив і від мене. Думаю, що він то зробив. —

Як я бачу, Ви зовсїм закинули думку приїхати до Львова. А може всежтаки рішитися. Менї булоб дуже-дуже приємно. Що правда у мене тепер досить всяких неприємностей і турбот. В тій хвилї то лїчу жолудок бо від якогось часу не в порядку. Була у лїкаря, дав лїкарства і говорив, що до тижня повинно перейти. Другий день тільки принимаю, так що не знаю ще чи помагає. Позатим не зовсїм добре з ногою в котрій уже два раза був тромбофльобіт. Нїчого страшного, но лїкар радить менї зробити операцію. Операція не є велика, але всежтаки я денервуюся. Хочу я зробити, бо говорять що то одинокий спосіб вилїкування ноги так щоби не докучала і щоби не боятися дальших трабофльобітів. То не мусить бути нинї — завтра, але по трошки треба приготовитися нервово і психічно в першу чергу. Є домашня комплікація, бо та жінка яка у мене живе дістає скоро квартиру і випроваджуєть, треба когось на її місце. Думаю що все помаленьку уложиться. —

Потїшаюся тим що то всьо не такє страшне і щоби тільки на тім скінчилося. — Все я відкинула і хочу в першу чергу трохи подбати про своє здоровля. Багато відпочиваю, пізно встаю. —

При нагоді і як буде у Вас охота то прошу написати як Вам живеться, а передовсїм як здоровля.

У Львові дуже гарна виставка робіт дитячої художньої школи. Дуже цікава. Як може знаєте директором є Р. Турин[6]. Він вибирається уже на пенсію, певно незадовго піде. А взагалї то мало цікавого. От одні женяться а другі ма-

[5] Савин Віктор Маркіянович (1907—1971) — український живописець, графік; заслужений діяч мистецтв УРСР з 1964 року.

[6] Турин Роман Миколайович (1900—1979) — український живописець, співзасновник і 25 років — директор

ють розривку. Погода не важна бо вічно мокро, від довшого часу температура около «0». Я мало виходжу і то не добре. Як буде щось цікавого напишу до Вас а покищо кінчаю того нецікавого листа.

Дуже-дуже сердечно цілую.

Ада.

30.I.1968

10. Лист від 30 квітня 1968 року. Львів

Дорога Таня!

В першу чергу поздоровляю Вас зі святом 1-шого мая. Бажаю передовсім здоровля і доброго самопочуття, а все инше прийде само собою. —

Ви певно дуже заняті своєю дачею, нічого не пишете, а хотілаб я знати, що чувати коло Вас. В останнім своїм листі писала я Вам яку мала неприємність, бо поламала я руку. Що правда гіпс зняли уже давно, але до того щоби рука була зовсім справна ще далеко. Ходить о то що в гіпсі рука завмирає і тепер треба її розрухати. — Як показується не така то проста історія, і треває досить довго. Уже три тижні приходить кожного дня масажист, а розрухана рука тільки на половину. Що правда багато дещо уже сама роблю, але з болем в руці і власне так треба, щоби боліло, бо в той спосіб лічиться. Все то мене мучить, але нічого не вдієш. Маю жінку до помоги яка уміє робити в городі і хотяй би той клопіт став мені з голови. Більш-менше город уже упорядкований. Я помимо всего від рана до вечера чимсь занята в хаті в веду досить не цікаве життя. От від часу до часу до знайомих чи часом до кіна. Також кождого дня буває хтось зі знайомих у мене і на тім властиво кінець. Навіть не знаю чи поїду десь відпочивати. Бо як звичайно не дуже є на кого оставити дім. От так живу з дня на день, не є то анї цікаве, анї організуюче. В січни 1969 року припадає 100-та річниця з дня народження Батька. В звязку з тим дещо приготовляється для відсвяткования. Про ремонт будинку не згадують і правду кажучи не дуже до того спішу, бо мати діло з робітниками сейчас не по моїх силах. З ногою також у мене не добре, дуже скоро мучиться. Так що в тій хвилї як бачите у мене не все гаразд. Але може уложиться на ліпше. Треба мати завжди надію, бо інакше булоб дуже тяжко.

Стільки на мині, закінчую листа.

Цілую Вас дуже-дуже сердечно.

Ада.

Львів 30.IV.1968

11. Лист від 1 грудня 1968 року

Дорога Таня! Сегодня одержала я Вашу відкритку. Дуже дякую за пам'ять. Показується що Ви не дістали мого останнього листа, який я писала до Вас до Києва. А було це так, літом прийшли від Вас два листи. На перший, я що правда не відписала, бо було якраз так що не зложилося з часом. Коли одержала другий було мені неприємно, що так поступила і зараз того самого чи слідуючого дня написала довге письмо. Не знаю длячого Ви його не одержали, бо навіть пам'ятаю як вечером кидала до ящика почтового.

Нелінгер Т.М. Жінка на фоні килима, яка шиє (назва умовна). Начерк. 1946. Папір. акварель

Сегодня постараюся написати всьо про себе. В січні 1969 року минає 100 років з дня народження І. Труша. Його ювилей будемо досить широко святкувати. З звязку з тим у мене багато всякої роботи і заняття. Якраз закінчила спогади про Батька, які в найблищому часі будуть друковані в Львівському місячнику «Жовтень» [5]. На жаль не удалося мені в час приготовити спогади відповідні розміром, так щоби можна було видати окремою книжкою. А навіть договорювалася я з видавництвом «Мистецтво». Написала всього 26 сторінок машиновим друком, а то за мало для книжки. Матеріял є, і є очім писати тільки не вистарчає часу, щоби над тим посидіти. Останньо якось так всьо неудачно складається. Я сама в хаті, як знаєте звичайно у мене хтось живе і помагає при господарстві, але з останньою я розпрощалася, бо не можна було з нею видержати, а на її місце нікого найти не можу. Що правда зголошуються, але всьо до нічого, так тільки щоби за дармо жити. Навіть не можна найти когось, щоби прийшов від часу до часу прибрати. То є для мене великий клопіт, бо сама не даю собі ради з таким великим домом і не маю до того сили і здоровля. А ще з тим здоровлям не так добре, бо найшли у мене цукор в крови і треба дуже уважати. Передовсім діета, не є вона така страшна, але треба часто ходити на базар, щоби придбати відповідні продукти, самій варити, не можна нічого зісти в місті. Я дуже похуділа, бо не маю часу з кухнею возитися і для того мало їм. Можна з того що мені позволяють їсти варити навіть смачні страви, але то возня і треба багато часу. В зв'язку зі сторіччам потрібна нова сукня. Ледви дістала матеріал, а тепер клопіт з кравчинею. Будуть знімати до телєвізії і треба якось виглядати. До того

дитячої художньої школи; збирав і популяризував творчість народного майстра Никифора (Н. Криницького).

Нелінгер Т.М. Осінній пейзаж (назва умовна). Картон, олія

всього різні люди пишуть статті про Труша і кожного дня у мене хтось є по всілякі інформації і дані. Сьогодня два студенти були з університету, посиділи собі 5 годин і так майже кожного дня. Робиться старання про встановлення меморіальної дошки у Києві, на тім будинку який ми дивилися. Уряджується велика виставка його праць у Львові, яка буде перевезена до Києва і багато ще всякого.

Буду кінчати листа, бо там доварюється обід, а то уже буде вечеря, бо зробилося пізно.

Напишіть конечно, що коло Вас чувати, як бачу гіпертонія Вас держиться, а найважнійше як з очами.

А покищо цілую, дуже-дуже сердечно.

Ада.

1.XII.1968

12. Лист від 4 березня 1969 року

Дорога Таня!

Замкнули в нас воду, хотіла купатися. Чекаю може відкриють і той час хочу використати на написання листа до Вас. У мене останньо дуже мало часу. Я сама в хаті, ніяк не можу підібрати собі помічницю. Тепер о них дуже тяжко. Мучуся, бо всьо треба самій, а дім великий, позатим справи зв'язані з Ювилеєм батька також забирають мені трохи часу. —

Навіть не маю часу піти до аналіз, і не знаю як там з моїм діабетом. Дієту держу, думаю не погіршится. А як Ваше здоровля? Напишіть хотяйби кілька слів.

Не знаю чи буде Виставка Труша в Києві. Оскільки не зроблять то дійсно буде що найменше дивне. При такім Ювилею як знаєте по лінії Юнеско, повинні зробити в кінци ту Виставку в Києві.

Хочу на днях написати до Касіяна, порадитися куда обернутися в тій справі.

Тепер я як писала Виставка у Львові, досить скромно уряджена. Буде відкрита до кінця марта. Був у Львові міністер культури, був також на Виставці. Говорив що Музей повинен купувати картини Труша. Намічених кілька моїх. Побачимо як то буде, а гроші дуже мені потрібні. На весну повинни робити капітальний ремонт нашого будинку, аж боюся того. А незалежно від усього повинна я десь поїхати відпочати а навіть полічитися.

На разі то живу, якось так без спеціальних плянів. Кожний день занятий від рана до вечера, що навіть нема коли щось серьозно подумати і заплянувати. От так у мене. Води дальше немає, теж клопіт, треба буде піти спати.

Цілую Вас дуже-дуже сердечно.

Ада.

4.III.1969.

13. Лист не датований, але за змістом його можливо віднести до 1969 року

Дорога Таня!

Вашого листа я одержала. Дуже зажурилася станом Вашого здоровля. Але треба потішитися, що всежтаки операцію можна буде зробити. Мені говорили, що після такої операції зір вертає до нормального стану. Не є то все приємне, але треба потішатися тим, що всеж таки є на то рада. Всі прочі Ваші неприємности, я добре розумію. У мене ж також того рода. А взагалі то що хвилька треба розстроювати нерви. На кожному кроці і так тяжко мати до діла з людьми.

Я пишу до Вас в ліжку, лежу уже другий тиждень. Знова тромбофльобіт. Мені не можна робити тяжких робіт. Але приходить ся, а потім от яка «приємність». На щастя я скоро помітила що з ногою не добре і запросила лікаря. Пильно взялася до лічення і ефект добрий, через кілька днів зможу встати. Найгірше що я сама вдома. Сусідки і знайомі ходять коло мене, але то всьо латане. Багато шуму ефект малий. Кожний має свої хвороби і клопоти і для другого немає часу. А ті що мають час то їм не хочеться. —

А взагалі то люди дуже егіїстичні. Дають в найліпшім случаю то що мають лишнє. А як треба щось посьвятити чи з чогось зрезигнувати то уже їх немає. Але на то немає ради. Так легко зробилося мені на серці як вчора сказала мені лікарка, що через кілька днів зможу уже так ходити, що зроблю сама коло себе все що найконечнійше.

Видали конверти з портретом І. Труша і в такій висилаю той лист. А взагалі Ювилей переходить дуже скромно. Немає кому тим занятися. А мені не випадає величати свого батька можу його тільки шанувати.

Цілую дуже-дуже сердечно.

Ада.

14. **Лист не датований, але за змістом його можливо віднести до 1969 року**

Дорога Таня! Дякую Вам за листа. Сумно мені що хворієте. То є найгірше що може бути. Бо коли людина здорова то якось дає собі раду з життям, котро летить, а ми всі старіємося (немає що укривати), показуються різні хвороби і що раз менше сили. Але так уже уряджений світ і на то ми нічого не порадимо. Треба старатися якось можливо спокійно то все принимати. Я уже місяць хворію, зачалося від грипа, як скінчився і я один день уже походила, вийшла щоби зробити якісь запаси до їдженя, думала привести себе в порядок то на другий день захворіла тромбофльобітом. Треба було знова положитися, клали мені піявки, компре-

си, смарую мастями. Є уже ліпше так шо трохи ходжу на разі тільки по хаті. Завтра повинен прийти лікар скаже як дальше себе вести. Хворіти було тяжко, бо можна сказати сама одна в хаті. Той мій льокатор зовсім не удався. Ви пишете що треба точно договорюватися. Так я зробила і наша умова була корисна для него, бо мені в першу чергу залежало, щоби хтось був в хаті. А договорюватися можна тільки з чесними людьми. А не чесний обіцяє і на тім конець. А взагалі як показала практика, з людьми. Я стою на тім становищи, що як маю якесь діло чи справу з кимсь, то треба стояти на такім становищі, щоби і одній і другій стороні було добре. А тимчасом переважна кількість людей дивиться тільки, щоби вони мали користь і притім поступають дуже безоглядно. — Багато злих людей на світі. Але з тим до певної степени треба погодитися. Я часом говорю, що мій батько хотів направити чи поправити світ і людей і що його труд в тім напрямі пішов на смарне. Протягом свого на жаль довгого життя пізнала я людей і прийшла до переконання, як на загал тяжко з великою кількостю дійти до порозуміння. Хочеш якнайліпше, уступаєш, даєш зі себе багато, а коли доходить до того, що треба булоби віддати останню сорочку (як то говориться) то тоді той хтось робиться твоїм ворогом. В тій хвилі я в такому настрої, що дуже радо поговорилаби з якимсь фільозофом чи психіатром о людях, їх поведінці і як себе супроти людей вести. Часто згадую про наші розмови у вас при тім маленькім столику, як ми курили папіроси. Я на жаль дальше багато курю. От в такому настрою була я кілька днів тому назад коли зачала писати то письмо. Вчора був лікар сказав що тромб розходить ся і до тижня повинно бути все в порядку. Позволив більше ходити і то уже добре, бо сьогодня вийшла уже на вулицю. Погода поправилася і чуюся ліпше. Живе від учора у мене одна жінка. Робить симпатичне враження. Може щось мені трохи поможе, виглядає на таку. Як би там не було треба мати надію, що якось уложиться, а то я мала кілька дуже тяжких місяців. Треба упорядкувати сад, думаю що найду когось хто то зробить.

Як би там не було треба держатися якось. Ювилей батька «відсвяткували». Не скажу, що нічого не зробилося але далеко не все що було заплянова. При звітах прийшли до заключення, «що в довгу перед Трушем». Що правда той довг можна вирівнати, побачимо що буде дальше. А на разі закінчу листа.

Цілую дуже-дуже сердечно.

Ада.

15. Лист від 10 березня 1970 року

Дорога Таня! Я мала в пляні написати до Вас на Свято жінки, але захворіла і так до сьогодня лежу в ліжку. Уже трохи ліпше, так що узялася до писання листів. Очевидно в ліжку не дуже вигідно писати, але якось не найгірше як бачу іде. Що у Вас чувати? Говорив мені Роман Миколаєвич що Ви добре виглядаєте, а що там трохи не в порядку зуби та нічого такого страшного, на це завжди є рада, тільки, що ми всі так не любимо ходити до зубного лікаря, як теж до инших лікарів. У мене також треба зробити порядок зі зубами, бо ледви усе держиться. У мене сейчас грип, чому не можна дивуватися, бо якраз цієї зими дуже панує. Сьогодня знова падає сніг і бере мороз, так як би зачалася нова зима. Думаю що грип через кілька днів пройде і тим не журюся. Найбільше турбує мене що так зле чуюся нервово, а лікар навіть не може помогти, бо говорить, що ніякої хвороби нервів у мене не має, тільки надчутливість і мені треба вести дуже спокійне життя. А тимчасом клопіт за клопотом. Не так то легко бути самій на цілий будинок, мати на голові всякі справи звязані з Музеєм, про котрий ніхто крім мене не турбується. Найліпше булоби поїхати десь трохи відпочити, та немає з ким оставити хати. Так щоби не бути самою в будинку взяла я одного молодого чоловіка до кімнати в підвалі (кімната навіть дуже приємна і суха) але з него ніякої користи. Живе у мене безкоштовно, але не уважає щоби мав якісь зобовязання і ще коло него треба походити. Взагалі то положення у мене не до позавидування. До того ще родинні клопоти і непорозуміння. Мій брат оженився з дуже простою і примітивною жінкою з огляду на брата хотіла я багато перетерпіти, але помимо моєї терпеливости не дається кілька днів тому дійшло до сварки. Я нервово не видержала і сказала що думала. Багато на цю тему написати можна, але Ви знаєте що то родинні справи і скільки на це іде здоровля. Як будете мати охоту напишіть що коло Вас чувати, буду рада.

А тимчасом цілую дуже-дуже сердечно.

Ада.

10.III.1970

16. Лист від 25 травня 1970 року

Дорога Таня! Думаю, що погода в Києві така як у Львові. Май зимний кожного дня дощі. Як Ваше здоровля? А також цікаво як сад. Чи дальше під водою? Сьогодні (пишу рано) показалося сонце і маємо надію, що погода поправиться. А взагалі люди хворіють, нарікають що злий настрій. Мій тромб розійшовся але це не звільняє мене від того, що все ж таки треба буде зробити операцію. Я як звичайно дуже занята, бо зрозуміло цілий дім, вічно треба щось ремонтувати. Якраз вибираюся до монтера. Думаю в другій половині червня поїхати до Києва. Справу з Музеєм треба в кінци поставити якось ясно. Нікого нічого не інтересує, а я не можу дальше, з огляду на здоровля і літа все сама тягнути. Клопотів у мене багато і нема коли подумати про себе. Так що найвищий час рішити сюди чи туди. У мене до Вас прохання. Як Вам не трудно заглянути до телефонічної книжки і написати мені адрес співака Гнатюка[7], на імя Дмитро, а по батькові не знаю. Також не знаю по якій вулиці живе. Справа в тому, що він просив мене написати йому листа був у мене ще зимою. Написав мені свій адрес

[7] Гнатюк Дмитро Михайлович (1925 р. н.) — український співак (баритон) і режисер, народний артист СРСР з 1960 року.

на карточці, котру ніяк найти не можу. У мене спеціальна коробка, де кладу звичайно адреси, але явно положила в инше місце. Буду дуже вдячна. Як удасться мені бути в Києві, зайду до Вас і дуже тішуся на нашу зустріч.

А тимчасом цілую, дуже-дуже сердечно.

Ада.

25 мая 1970.

17. Лист від 16 серпня 1970 року. Львів

Львів 16 серпня 1970 року.

Дорога Таня!

Не знаю, чи мій лист застане Вас в Києві, але на всякий случай пишу. Знаю, що Ви кожного літа виїзджаєте в Одесу. — Боюся чи Вас там не закрили. Як тільки почула я про цей наприємний случай з хворобою сейчас подумала про Вас. Напишіть хотяй би карточку. У мене як звичайно, не хочу нарікати, але якось зі своїми всякими клопотами мушу давати собі раду. На жаль таке життя у мене, що далеко плянувати не можу, але не закинула думки поїхати в Київ, тіки не знаю коли то буде.

Цілий мій відпочинок був, то три дні в горах. Найшла людей в цю кімнату в низу. Молоде супруже, але на них дому оставити не можу. Вони не сидять дома, приходять вечером. На стільки, що живе ще хтось в хаті і часом щось поможуть. Але ж ліпшого нічого найти не могла. Побачу як уложиться дальше. А тимчасом ожидаю вістки від Вас і

Цілую дуже-дуже сердечно.

Ада.

18. Лист від 21 серпня 1970 року. Львів

Львів 21 серпня, 1970

Дорога Таня!

Кілька днів тому вислала я Вам листа до Києва. Хотіла знати як у Вас. Сьогодні одержала Вашого листа. Бачу що у Вас вічні клопоти. Дуже Вам співчуваю і розумію що Вам тяжко. Але де не поглянеш кругом люди мають клопоти. З оповідань знаю, що параліз тепер виліковують. От таке нещастя було у двох моїх знайомих жінок. Одну і другу вилічили, остали тільки малі наслідки. Зрозуміле, що після такої хвороби треба дуже на себе уважати. Нічого не пишете як з Вашим здоровлям. Дуже мене зворушило, що так подумали Ви про мене що навіть оставили постіль. З моїм виїздом денебуть то було, завжди тяжко. А це для того, що немає нікого такого на кого я моглаби спокійно оставити хату. Маю, що правда квартирантку але вона у мене хвилево, бо дістала мешкання. Там робить ремонт і не знати як довго це потреває. Уже від місяця вибирається і то мене вяже. Недавно я взяла до кімнати в півпідвалі людей (муж і жінка), але вони великі боягузи і самі в хаті остати не хочуть. Спеціальний боягуз то він. А завжди мені говорять мущину взяти. Що до квартирантки то на ню числити не можна, бо кожного дня може переїхати на свою квартиру. — Давнійше як у мене жила одна жінка з дочкою, я була свобідна, бо вона заопікувалася домом не боялася і я була спокійна. До Києва я хотіла поїхати в справі музею. Дотепер коли я була молодша і здоровша могла бути всім, від завідуючої до прибиральниці, але тепер уже не даю собі ради, тимбільше що вічні ремонти. Львівське начальство спихає все на мене. А сама собі винна бо так приучила. Тепер хочу заняти становище, що як не поможуть, то треба буде закривати Музей. Дуже булоби мені тяжко це зробити. А взагалі на цю тему багато дечого сказати можна.

Додатковий клопіт маю з братом. Він дуже неудачно женився. То розводяться то знова сходяться і це все я мушу переживати.

На тім дорогенька Таня закінчу свойого листа.

Обіймаю моцно і цілую сердечно.

Ада.

19. Лист від 20 жовтня 1970 року. Львів

Львів 20.Х.1970

Дорога Таня! Уже довго не було від Вас вістки. Що у Вас чувати? Як здоровля і настрій? Від довшого часу вибираюся написати до Вас, та все якось не складалося. Тепер уже вечір, ще має прийти до мене одна знайома, очікую, уже не беруся до ніякої роботи, то думаю собі, напишу в кінци до Вас. З моїм виїздом до Києва як на разі нічого не виходить. Як завжди зв'язана я зі Львовом, а радше домом. Що правда взяла я людей до себе до тої кімнати в низу, молоде супруже за поміч при господарстві. Не є вони злі, але не тримаються хати. Обоє працюють, а по роботі замість вернути до хати то кудась ходять, або їдуть на село до родини. Позатим вони великі боягузи і бояться самі остати на цілу хату. Не є це то, що мені потрібне, але ще найліпше з того що попадало через ті два роки, які я шукала. Повинна я бути задоволена, що всеж-таки часом щось мені поможуть. От-так є, треба бути скромним, бо інакше булоби ще більше тяжко. — В Києві сейчас Виставка львівських художників. Цікаво як подобається. У мене до Вас прохання, як би припадково попала Вам в руки якась рецензія, або замітка в газеті прошу зберегти і переслати мені.

А взагалі пишіть як у Вас і коло Вас.

Цілую дуже сердечно.

Ада.

20. Лист від 20 грудня 1970 року. Львів

Львів 20.XII.1970

Дорога Таня! Вашу карточку одержала. Дуже дякую. Скілько ми усі маємо клопотів. От і у мене також родинні, з братом. Може я Вам уже писала, що він оженився дуже зле, зі зовсім примітивною жінкою, яка і йому попсувала життя і я маю з її сторони вічні неприємности. Незалежно від того компромітує назвиско яке носить. — Мені радять з усіх сторін не інтерисуватися тим і не перейматися, але все ж-таки то мій брат і мені прикро і тяжко.

Говорять, що Виставка львівських художників у Києві подобається. Мала я рецензію яка була друкована 8.XII. бр в «Літературній Україні». — Там трохи скритикували М. Сельську[8]. Вона переживає. Їздила вона на один день до Києва на обговорення. Говорили мені, що з поїздки задоволена. З нею я ще не бачилася. —

У мене як звичайно, брак часу на всі мої заняття. В кінці будуть друкувати мої спогади про батька, які я віддала до Львівського місячника «Жовтень» уже більше, як два роки тому на зад. З причини браку місця, (як пишуть) дещо скоротили приблизно 1/3. На тім вони то є мої спогади трохи зубожіли, але на це ради не має. Як вийдуть я пришлю Вам примірник.

Як Вам відомо зближається Ювилей Лесї Українки. А що вона моя своячка, то і мене турбують.

От так у мене від рана до вечера. Час занятий різними справами, а про себе лично нема коли подумати.

Цілую дуже-дуже сердечно.

Ада.

21. Лист від 23 березня 1971 року. Львів

Дорога Таня!

Приємно було мені одержати від Вас листа, тільки прикро, що з такими сумними вістками про хворобу Вашої сестри. Я від деякого часу думала, щоби написати до Вас, але якось не зложилося, бо останньо у мене всякого і то на жаль нічого приємного. — Мучуся коло того свого дому, та турбуюся всякими важними справами, які так тяжко полагодити. Я розумію Вас, що переживаете хворобу сестри і розумію що і тяжко щось помогти. Знаю, що тяжко найти опіку навіть за гроші. Тільки не пишіть про свій «егоїзм», бо так як Ви посьвячуєтеся для родини, то дуже рідко буває. — І Ви і я знаємо, що хочеться де тільки можна помогти і знаємо як це тяжко, коли і самій потрібна поміч. Всі ми не молодіємо і стає тяще жити, а на це не має ради. Треба мучитися і старатися в мірі можливості, часом і понад силу давати собі раду.

Я два тижні хворіла, нічого страшного, простуда. Але що не було коло мене нікому походити, то хвороба тягнулася. Бо то і треба було самій встати, щось собі зварити, просто з ліжка відкривати комусь двері і т. п. Що правда живуть у мене люди але обоє працюють, крім того бігають за своїми справами. От так щось трохи поможуть коли мають час, але то все далеке від того, що мені булоби потрібне. Я мушу бути задоволена, що хтось ще живе в хаті і на багато дечого замикати очі. А нікого підходячого найти не можна. На стільки що вони чесні і чемні люди. Що не жують мені нерви. —

Я прийшла до переконаня, що дальше так тяжко працювати коло дому і всякими справами зв'язаними з Музеєм уже займатися не можу. Я запропонувала Музеєві Українського Мистецтва, щоби купили у мене дім і щоби хтось занявся домом, адміністрацією і ремонтами. На це мені відповіли, що то для них за великий клопіт. А для мене старшої жінки і не зовсім здорової то не є клопіт? В приватні руки (помимо того, що дісталаби добрі гроші) продати я не хочу. Незалежно від того дім є на стику історичних пам'яток і правдоподібно і не позволилиби мені. Я була у адвоката. Він сказав, що з огляду на то, що дім на стику історичних пам'яток наше начальство обовязане ним занятися. Радив написати просто до міністерства культури представити ситуацію і жадати якогось рішення в цій справі. Так як є дальше безумство бути не може. Як довго я могла тягнула, а в кінці у кожного ограничині сили і можливості.

Всі показують на мого брата, який живе у Львові, говорять нехай поможе але його не тільки, що такі справи не обходять, а ще до того робить мені різні перепони, о яких я напишу в слідуючім листі. То все за намовою своеї жінки, оженився він дуже неудачно, а що має дуже слабий характер для спокою її у всьому уступає. Дуже під її впливом.

В першім номері місячника «Жовтень» [5] були друковані мої спогади про батька. Досить їх скоротили (як то звичайно буває). Але говорять, добре, що і так. Тепер іде до друку книжка про Труша «Збірник»[9]. А саме виступи, які були виголошені в зв'язку ще з ювилеєм батька. Дві наукові конференції і «вечір спогадів». Не так легко було добитися, щоби по двох роках взяли до друку. Очевидно велика частина тих клопотів була на моїй голові. Але уже закінчується коректа і є надія, що ще в біжучому році вийде з друку. —

Користаючи з того, що я хворіла зв'язала я собі модний шаль. А також трохи для того, щоби відійти від клопотів. Сьогодні викінчую, щоби не валявся не закінчений. Нехай з того щось буде. А від завтра беруся до своїх справ. Чуюся дуже-дуже перемучена.

Питаєтеся як святкувала Ювилей Лесї Українки. Загально як знаєте дуже урочисто, у Львові також так як всюди. Я до Ювилею приготовалася, то значить підготовила евентуальний виступ і пошила дуже гарну сукню. Несподіванкою для мене і моїх знайомих було, що мене не запрошували, ані на урочистий вечір в театрі, ані до будинку учених, як також на різні урочисти зв'язані з Ювилеєм Л. Українки. На відкриттю Виставки присьвяченій Лесї Укр. була я в досить неприємнім положенню, бо помимо того, що була я на салі і начальство мене бачило, не запросили до президії. По закінченню урочистої частини, публика зачала трохи шуміти і жінка одного художника підійшла до директора спитати длячого мене поминули. Що правда перепросили. Було мені неприємно. Я жінка скромна, не залежить мені на якихсь гонорах, але чулася ніяково супроти публики. А беручи об'єктивно всежтаки я одна з родини Лесї Укр.

[8] Сельська Марія Іванівна (1903—1980) — український живописець, член спілки художників України з 1940 року.

[9] Збірник матеріалів наукової конференції, присвячений 100-річчю від дня народження І. Труша 1869—1969. — Львів, 1972.

в Радянському Союзі. Люди думали що побачать мене при нагоді Ювилею і призідіях, але якось ніхто не додумався. Пишу о тім для порядку, у відповідь на Ваше запитання. Запросили мене тільки на вечір до Центрального Архіву (Львівського). Так як повинно бути. В час принесли запрошення і запросили до президії. А на примір Школа ім. Лесі Українки урочисто святкувала Ювилей, відкрили музей її імени в однім із приміщень школи. Були у мене три рази, і учителі і кілька учнів. По всякі інформації і матеріали. Я посвятила на це багато часу... А потім на урочистість і відкриття Музейчику не запросили. Брак звичайного доброго виховання. Я на нікого не обиджена, бо знаю як є. Як хтось сам не реклямує себе і не пхається то його забувають. То що я маю певні громадські заслуги не числиться. Я написала, що я *одна* з родини Лесі Укр. Трохи неправильно, бо є ще брат. Його також повинні були запросити, помимо того, що він ніякими громадськими справами не займається. І з тої причини говориться, що я одна. Ніхто із людей культури його не знає. Він цілковито посьвятив себе спортови, має певні осягнення в цій галузі і відзначення. Коли би мене просили на урочистости зв'язані з Ювилеєм Л. Укр. то я сказалаби, що є ще брат. Так як було тоді, коли ми святкували Ювилей І. Труша. Тоді я дбала про це і мала право запрошувати бо була в комітеті святкування Ювилею. —

Київська Кінохроніка зробила фільм про Лесю Українку, документальний. Були у мене, шукали матеріали. Знімали дещо у Львові, також і мене. Фільм мав бути на 1 ½ години. Але вийшов тільки на не цілу годину. При монтованню багато відкинули, як то звичайно буває. Знімали між иншим у Львові в будинку учених. Запросили групу людей між ними Людкевича[10], Кос-Анатольського[11], Колессу[12] і мене. Тримали нас під рефлякторами 4 годи, з того якої ½ мінути, а може і мінута на екрані. Але то нормальне, я трохи в курсі тих справ і знаю як то виглядає в практиці. Говорили ті з кінохроніки, що як напишу сценарій про Труша, то зроблять документальний фільм. Не так то просто, бо не маю в тім напрямі практики і треба шукати когось до помочі. —

Бачите як я розписалася, за цілий той час що не писала до Вас.

Погода сьогодні дуже не важна. Настрій у мене не надзвичайний. В такий день то тільки з кимсь поговорити, що в певнім сенсі роблю пишучи до Вас цей лист. Писати листи я дуже люблю, спеціально до людей до яких маю симпатію. Так що собі не жалувала. Я так трохи пишу, а трохи коло свого шаля. Закінчую, ще тільки випрасувати.

Такі понурі дні у мене звичайно спокійні, бо ніхто не приходить і не має телефонів. —

А від завтра беруся знова до полагодження всяких своїх справ. —

Юра Косач з Києва поїхав в Москву, так як мені говорили. До мене він не зголошувався. Сестра Лесі Укр. Дора живе в Новім Йорку. Має уже 83 роки. Є уже прабабцею. Від них дістала я письмо з проханням вислати деякі книжки.

Але уже закінчу листа. Дуже-дуже сердечно цілую.

Ада.

Львів 23.III.1971

22. Лист від 23 січня 1973 року. Львів

Львів 23.I.1973.

Дорога Таня! Листа одержала дуже дякую. У Вас я маю добре довідкове бюро, бо здається уже третю адресу дістаю від Вас, а може і більше. Костенко В.С. працював в комітеті по Пресі і допоміг у тім щоби вийшла книжка «Іван Труш» [6]. Цю книжку я Вам вишлю на слідуючий тиждень. Хочу відложити собі один день попакувати приготовані примірники і вислати кому заплянувала. А що рівночасно з книжкою треба вислати письма, то думаю піде на то цілий день. Занялася і роботи у мене дуже різноманітні, почавши від порядків і миття посуди до писання спогадів, які поширюю на окрему книжку. Ви писали о тім, що люди в тім і ми усі мусимо померти. О смерті, що правда думаю мало, але якраз пляную, ще в цьому тижні зробити заповіт. Відносно будинку і певної кількості ліпших картин. Запишу очевидно Музеєві. Була уже в Нотаріальній конторі, приготовляю потрібні для того папери. Мушу це зробити, бо по моїм найдовшім житті зі спадщиною могло би різно бути. Не буду о тім розписуватися, але родина у мене що мушу уважати. Не тільки я, але знана річ, що Батько заслужив на те, щоби його спадщину як матеріальну так і художню зберегти для потомства. Я так як Ви маю великі клопоти з рідними, а передовсім з братовими, тою що у Львові як і тою, що в Польщі. Вони уважають, що носять знане призвіще для того щоби мати з того матеріальні користи. Позатим нічого їх не обходить. — Мають великий вплив на своїх мужів, моїх братів. То всьо для мене дуже прикре, багато можна розказати. Переживаю, мучуся, але нічого не вдію. —

Фільм «Спогади про майбутнє»[13] бачила, дуже мені подобався і дає багато до думання. Ще іде у Львові, як тільки найду ще час піду другий раз. —

[10] Людкевич Станіслав Пилипович (1879—1979) — український композитор, музикознавець, фольклорист, педагог, доктор музикознавства, народний артист СРСР з 1969 року.

[11] Кос-Анатольський Анатолій Йосипович (1909—1983) — український композитор, народний артист УРСР з 1969 року.

[12] Колесса Микола Філаретович (1903—2006) — український композитор, диригент, педагог, засновник української диригентської школи, народний артист СРСР з 1991 року.

[13] Спогади про майбутнє (Колісниця богів) 1970 рік, режисер Р. Харальд — найвідоміший з документальних фільмів про таємниці походження людства й зародження цивілізацій. В основу картини лягла книга Еріха фон Даника «Колісниця богів».

У Львові «гуляє» грипа. Бувають навіть дуже поважні наслідки. Між иншими хворіє також Роман Турин. Я мушу себе берегти бо як Вам відомо сама одна в хаті і не булоби кому походити коло мене. Знакомі і друзі мають свої клопоти. І також або хворіють, або мають хворих вдома. Нервово чуюся недобре, що мішає мені в різних моїх справах. Бо або не додумаю до кінця, або вискакую з рівноваги, що не є в моїм характері і потім то тяжко переживаю. — Принимаю вітаміни «Ундевит». Дуже їх хвалять, що помагають. Не зашкодилоби мені провіритися у лікаря, але ніяк не можу вибратися, і з причини браку часу і дуже не люблю ходити на поліклініку.

Говориться, якось то буде. Буде як суджено.

Цілую мосно, щиро і сердечно.

Ада.

23. Лист від 12 травня 1973 року. Львів

Львів 12.V.1973.

Дорога Таня! Сьогодня погода страшна, зимно, вітер. Субота, я постановила день посьвятити для себе. Привести себе в порядок, поправити суконку. А то у мене всякого багато, а надіти нема що, бо всьо потребує поправок. Нім що до чого пишу до Вас. —

Карточку з побажаннями одержала, дуже дякую за пам'ять. Я до нікого не писала. От так замоталася і багато у мене клопотів. —

Мій город дуже запущений. Він великий 913 м^2. Роками от так тільки коло хати щось зробилося, посадилося квіти, а позатим непорядок, всьо позаростало. В цьому році я постановила зробити генеральний, капітальний ремонт городу. Роботи при тім дуже багато. Чистила дерева, кущі роблю порядок по кутках. То всьо латане, бо немає робітників. Дещо уже зроблене. На щастя, зголосилися знайомі хлопці до більше тяжкої роботи. Досить багато зробили.

Так я розписалася о городі, бо тим маю забиту тепер голову. Очевидно то що легше роблю сама, пересаджую квіти, порядкую грядки і т. п. Думала я о тім, що з Вашою дачею. — Чи дальше там працюєте. —

Як я здається писала Вам, що взяла 2 студентки до кімнати в низу. За поміч при господарстві. З ними дуже багато клопотів. Не багато, щось раз на кілька тижнів зроблять. Але уже менше о то. Дуже недбалі. Мало бракувало, а був би пожар в хаті. Я викликала їх батьків. А тепер одній пропали гроші, 100 рб. Справа заплутана, бо обі крутять. Або тих грошей не було, або та друга украла. Крутять. Може їх прогуляли, а тепер щоби себе оправдати перед батьками. То все неприємне для мене. Одним словом взяти когось до хати то тільки клопоти. Я дуже змучена і перепрацьована, але що робити, така моя судьба. Ще цього літа будемо відслоняти пам'ятник батькові в селі де родився. Роботи там закінчують. От хотяйби то. Стараюся брати свої клопоти на весело, але не завжди удається. Письмо моє не цікаве, але пишу о тім, що мене в тій хвилі турбує. —

Даль на карточці. —

24. Лист від 27 листопада 1973 року. Львів

Львів 27.XI.1973

Дорога Таня! Кілька днів тому вислала я Вам листа, а сьогодня пишу знова. По части з поручення Романа Миколаєвича. Передовсім хочу Вас повідомити, що померла худ. Музикова[14]. Думаю, що ви чули про неї. Художниця визначна, знана дуже у Львові, сама Львівянка. Недавно повернула я з похоронів. Коли ми верталися з цвинтара Роман Миколаєвич запросив на чай. Говорили ми також про писання листів чого люди на загал нелюблять робити. Я згадала що кореспондую з Вами. Роман М. спитав що коло Вас чувати, що прикро йому але так тяжко забратися до писання і для того він Вас занедбав. Я приобіцяла що напишу від його імени. Так що пересилаю від него для Вас привіт. Я якраз дуже скора до писання і буває так що пишу кілька листів денно, от так собі вечерком. Вертаючи до Музикової то її було 83 роки, держалася добре, часто стрічалося її в Музеях на відкриттю різних виставок. Завжди старанно одіта. Я не думала, що її стільки років. —

В останньому листі згадувала я про жінку, яка живе у мене і за кімнату мала помагати при господарстві. Зовсім нічого не робить. Не завжди поруч, от так від часу до часу прийде переспиться. Ніякої від неї помочі так що мушу її виповісти, що мене денервує, бо такі справи не є приємні.

Цілую дуже-дуже сердечно.

Ада.

25. Лист від 29 грудня 1973 року. Львів

Львів 29.XII.1973.

Дорога Таня! З причини злої погоди яка діє на мене, до тої степени що я зовсім «до нічого» тільки сьогодні уже зі самого рана взялася до написання листів і поздоровлень з нагоди Нового Року. —

До того у мене ще не добре з ухом так що треба було звернутися до лікаря. У Вас також вражлива натура, так що зрозумієте мене як тяжко було мені ходити до Мединституто. Багато пішло мені на то нервів. —

Але добре що якраз кінець року. Може слідуючий 1974 буде ліпший. На разі погода дальше кепска, мокро, мрака, зими не видно. — Коло мене нічого цікавого. От такі господарські справи. Закінчую передсьвяточні порядки у себе в кватирі. Замість пошити сукню на Новий рік пошила нову кольорову постіль щоби мати щось нового. Запрошують що правда стрічати Новий Рік, але не піду, бо і настрій поганий і не приготована на таку оказію. — А що не треба тратити надію вірю що Новий Рік принесе зміну та ліпше.

Цілую сердечно.

Ада.

[14] Музика Ярослава Львівна (1898—1973) — український живописець і графік.

1. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (Далі : ЦДАМЛМ України). — Ф. 186. — Оп. 2. — Спр. 350. — Листи № 1 — 4, 6—13. Фонд: Мельничук Роман Федорович, український радянський художник. — Листи Труш А. І., дочки відомого радянського художника Труша І. І., до Неллінгер Т. М., з приватних питань та зі спогадами про батька та інших художників, м. Львів.
2. ЦДАМЛМ України. — Ф. 186. — Оп. 2. — Спр. 351. — Листи № 5, 14—25. Листи Труш А.І., дочки відомого радянського художника Труша І.І., до Неллінгер Т.М., з приватних питань та зі спогадами про батька та інших художників, м. Львів.
3. ЦДАМЛМ України — Ф. 581. — Оп. 2. — Т. 3. — Спр. 556. Неллингер Татьяна Николаевна. Личное дело члена Союза художников Украины.
4. *Труш Аріадна*. Крізь серпанок років / А. Труш // Літературна Україна. — 1966. — 15.ІІ. — (Із спогадів про художника І.І. Труша).
5. *Труш А*. Слово про батька / А. Труш // Жовтень. — 1971. — № 1. — С. 104—110.
6. Труш Іван Іванович. Каталог творів / упоряд. і авт. передмови «Співець краси» Я. Нановський. — Львів : Вид-во Львівського ун-ту, 1973. — 37 с., 19 л. : іл. — (Львівський музей укр. мистецтва).

Oksana Storchay

LETTERS OF ARIADNA TRUSH-SLONEVSKA, DAUGHTER OF ARTIST IVAN TRUSZ' TO TETIANA NELLINGER (1960—1973)

The article is devoted to the publication of letters of the eldest daughter of a well-known Ukrainian artist Ivan Trush, Ariadna Trush-Slonevska to Tatiana Nellinger (1904—1980) an-original artist with a short introductory section and comments.

Keywords: Ivan Trush, letters of Ariadna Trush-Slonevska, artist Tatiana Nellinger.

Оксана Сторчай

ПИСЬМА АРИАДНЫ ТРУШ-СЛОНЕВСКОЙ, ДОЧЕРИ ХУДОЖНИКА ИВАНА ТРУША, К ТАТЬЯНЕ НЕЛЛИНГЕР (1960—1973)

Статья посвящена публикации писем старшей дочери выдающегося украинского художника Ивана Ивановича Труша (1869—1941) — Ариадны Труш-Слоневской (1906—1984) к самобытной художнице Татьяне Неллингер (1904—1980) с короткой вступительной статьей и комментарием.

Ключевые слова: Иван Иванович Труш, письма Ариадны Труш-Слоневской, художница Татьяна Неллингер.

Софія ТРИКОЛЕНКО

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА СЦЕНОГРАФІЯ НА ПРИКЛАДАХ ВИСТАВ КИЇВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО МОЛОДОГО ТЕАТРУ

На прикладі таких вистав Київського академічного Молодого театру, як «Загадкові варіації» (за твором Е.Е. Шмідта), «Янгольська комедія» (за мотивами п'єси А. Ручелло «Фердінандо»), «Гоголь-моголь з двох яєць» (за твором М. Ердмана «Самогубець»), і сценографії зокрема, простежується вплив світових тенденцій на місцеві традиції та залучення українського театру до міжнародного мистецького процесу.

Ключові слова: сучасний український театр, декорації, музичне та хореографічне оформлення, акторська гра.

Сучасний український театр є важливою складовою культурно-художнього процесу. Розвиток мистецтва на початку XXI ст. тісно пов'язаний з глобальними соціальними й технологічними процесами. Незважаючи на величезну роль нових медіа, він не втрачає свого значення, привертаючи глядачів саме безпосередністю контакту, споглядання театрального дійства, правдою переживання, імпровізаційністю. Структура театрального дійства передбачає поєднання всіх складових вистави — декораційного, музичного, хореографічного оформлення, акторської гри. Саме таке живе поєднання не притаманне іншим видам медійного мистецтва. Місце театру в сучасному українському суспільстві важливе й впливове: на прикладі театру, і сценографії зокрема, можна простежити, осмислити події сучасної української культури; проаналізувати вплив світових тенденцій на місцеві традиції та залучення українського театру до міжнародного мистецького процесу.

На початку XXI ст., коли новітні технології займають велике місце у людському житті, поволі витісняючи живе спілкування, приємно відзначити приплив людей до театру, особливо молоді. Пошук живого дотику до мистецтва приводить глядачів до музеїв і театрів, спонукає активно взаємодіяти з акторами, обмінюючись емоціями сприйняття. Сценографія, яка створює візуальне середовище для режисерського рішення і акторської гри, є невід'ємною частиною вистави. Вона втілює у собі інтегрований синтез мистецтв. Застосування різних матеріалів, новостворених чи просто раніше не використовуваних у театрі, дає широкі можливості для художника: формування фантастичних, феєричних, метафоризованих декорацій відбувається саме завдяки використанню нетипових для традиційного театру матеріалів.

Цікаві приклади сценографічного оформлення представляють такі вистави Київського академічного Молодого театру, як «Загадкові варіації», «Янгольська комедія», «Гоголь-моголь з двох яєць». Вистава «Загадкові варіації» за твором Е.Е. Шмідта — режисер-постановник Андрій Білоус, сценографія Володимира Карашевського, художник по костюмах Борис Орлов — отримала жанрове визначення як «дуель».

Сценографія відкрита перед початком вистави. Над сценою під кутом приблизно 45 градусів висять шість однакових білих екранів, розташованих попарно в три ряди. На них проекціюється зображення води з невеличкими хвилями. На передньому плані сцени — довгий невисокий стіл, накритий білою ска-

тертиною. Білими чохлами накрито всі меблі. Справа великий білий глобус, всередині якого ховаються пляшки з випивкою.

На початку вистави світло стає яскравим, проекційні зображення зникають. Коротка мізансцена, в основу якої покладена гра тіньових силуетів на білому заднику. Актори в смішних хутряних й лоскуткових пальто вибігають на сцену. Вбрання Абеля Знорко (Заслужений артист України Станіслав Боклан) — сірий комбінезон, поверх якого накинуте біле пальто, ідеальне маскування на тлі арктичного снігу. Костюм Еріка Ларсена (Заслужений артист України Олексій Вертинський) — строкатий плащ з різнокольорових лоскутків, і хутряний капелюх. Абель Знорко — епатажний письменник, який нещодавно опублікував книгу «Невисловлена любов». У нього крутий норов, і він зазвичай стріляє в усіх, хто з'явиться на його острові без попередження. Ерік Ларсен — журналіст провінційної газетки, прийшов взяти в нього інтерв'ю. Коли письменник нарешті згадав, що сам запросив журналіста, він шокує його своєю гостинністю: випивка під загрозою дула рушниці, кумедний діалог, в якому Абель ставить запитання репортеру, а не навпаки, постійне акцентування уваги на зневазі до почуттів... Тема інтерв'ю — особистість загадкової жінки, Єви Лармор, на переписці з якою вибудувана вся книга. Чи була ця жінка насправді, і чи був у них роман? Письменник категорично заперечує її фізичне існування: він стверджує, що вигадав її. Положення екранів змінюється: тепер вони схожі на жалюзі, які закривають вихід: розсерджений таким поворотом розмови Ларсен кілька разів намагається піти, але, замкнений в будинку, мусить повертатися на своє місце. Він вислуховує філософський монолог Абеля Знорко про необхідність розлуки між чоловіком та жінкою, для порятунку пристрасті, яка може перейти в суто побутовий союз. Саме через листування розкривається найбільша глибина пристрасті, повнота бажання. Листи не дають зів'янути пристрасті, відстань посилює бажання... Втомившись від полеміки з напівбожевільним відлюдником, Ларсен, освоївши пульт дистанційного керування, що управляє жалюзі, вкотре намагається піти. Проте письменник сказав й запитав не все, що хотів, тому повертає свого вимушеного співбесідника під дулом рушниці. Врешті-решт, від специфічних запитань, які ставить Знорко, стає зрозуміло, що його аж надто цікавить доля однієї з мешканок містечка Нобровзнік, з якого прибув Ларсен. Поступово журналіст дізнається, що саме ця жінка, ще будучи студенткою, стала найбільшим коханням Абеля Знорко. Через складні, заплутані діалоги герої вистави витягають один в одного інформацію, відкриваючи правду про їхню, як виявилося, спільну кохану — Елен Меттерніх, яка приховується під присвятою Е.М Перепади. Освітлення доповнює загальну картину сценобудови: кульмінаційний епізод піднесення, що супроводжує відкриття Абеля, ілюструють яскраві спалахи, а також рух жалюзі-екранів. Здається, ніби вони виконують своєрідний танок. Звістка про смерть коханої приголомшила Абеля, але не так сильно, як те, що всі ці шокуючи-відверті листи, які він отримував, з яких сформував свою книгу, насправді писав її чоловік — Ерік Ларсен! Мотивація останнього виявляється сентиментальною: йому здавалося, що таким чином він воскрешає свою дружину, вона продовжує своє існування в якомусь фантастичному, ірреальному світі, зіставленому з листів та почуттів, у них прихованих. Вона тепер живе там, де так і не могла опинитися протягом свого фізичного існування: у чистому, незаплямованому побутом почутті. Переписка чоловіка з коханцем здається гротескною, абсурдною ідеєю, проте мотивація виправдовує засоби. Вибух емоцій Абеля Знорко цілком зрозумілий, проте він погоджується з аргументами свого суперника. Він теж зізнається у своїх справжніх мотивах, що спонукали його оприлюднити ці листи: його пожирає рак, і останнє бажання, яке утримує його на цьому світі — ще раз побачити Елен. В своїх листах він благав її приїхати, але вона щоразу відмовляла (зі зрозумілих тепер причин), зрештою, він вирішив її спровокувати друком своєї з нею переписки. Результат виявився абсолютно неочікуваним. Зрештою, він пробачає Еріку, адже той, фактично, значно подовжив і йому життя — прагнення бачити кохану змушувало його боротися з хворобою.

Конструкції жалюзі піднімаються вгору, відкриваючи вихід. Освітлення повільно згасає. Завершується вистава словами Абеля: «Я Вам напишу».

«Янгольська комедія» визначається як іронічне фентезі з антрактом, за мотивами п'єси А. Ручелло «Фердінандо». Режисер та автор пластичного рішення — Лев Сомов, сценографія і костюми — Борис Орлов, балетмейстер — Аліна Баглай.

Сценічне оформлення вибудовується на асоціативних образних конструкціях, які легко рухаються

та трансформуються на очах у глядачів. На початку вистави посередині сцени встановлене велике нахилене ліжко, на якому лежить хвора — Донна Клотільда. З двох боків встановлені величезні гіпертрофовані трони з рухомими елементами, на одному з них куняє Донна Джезуальдо. Відразу за ліжком розміщені дві вигнуті конструкції, на яких натягнуті брудні, пописані полотна: вони відділяють передній план, візуально наближують дію до глядачів.

Конструкції з полотнами формують усередині коло, в якому концентрується дія. У другій картині «стіни» розсуваються, відкриваючи інтер'єр старого замку баронеси: вглибині сцени стоїть вертикальна площинна конструкція з жесті, в якій прорізане стилізоване дерево. Що воно уособлює? Радше за все, це дерево роду баронеси — колись могутнє, тверде, мов метал, але тепер покрите іржею та похмуре, як, власне, і рід. У роду залишилися дві жінки, немолоді, похмурі, сповнені ненависті до оточуючих. Вони не мають дітей, з їхньою смертю рід припиниться, дерево роду зачахне. Комічні епізоди перепалки сестер між собою та зі священиком Доном787Кателліно сприймаються як прояв безсилої люті — за сюжетом, Донна Клотільда важко хвора, вона залежить від кузини, яку ненавидить за це. Донна Джезуальдо опікується хворою кузиною, сподіваючись отримати спадок, при цьому повністю залежить від неї матеріально, за це ненавидить її. Дон Кателліно теж матеріально залежить від Клотільди, а Джезуальдо знає таємницю його садомічних нахилів, тому він ненавидить їх обох. Брудні полотна, іржа, тьмяне освітлення формують сценографічну атмосферу для містичної, фантастичної історії, що постала з ненависті та обману і поступово прямує до свого трагічного завершення.

Раптове пожвавлення сценічної дії дає сподівання на щасливий фінал: Клотільда отримує листа, який сповіщає, що вона стала опікуном юнака, сина свого родича. Обидві сестри переживають невимовне піднесення — в домі буде дитина, про яку вони потайки мріяли. Дитина змінить їхнє життя, внесе у нього веселі клопоти, відволікатиме їх від постійних суперечок. Дитина стане загальним улюбленцем, супроводжуватиме їх у соборі на заздрість міщанам та духовенству... Але дитина вже зовсім не дитина — це зрілий юнак, який викликає в обох сестер сексуальний потяг. Його появу супроводжує кордебалет напівоголених молодиків, які переставляють меблі, розсувають конструкції з полотнами. Тепер відкрита більша частина сцени: вигнуті стіни оточують великий зал, посередині якого встановлене ложе баронеси, дерево вглибині стає вищим — адже тепер є надія на продовження роду. Проте разом з ангелоподібним юнаком в світлому костюмі на сцені з'являється його альтернативний образ демона — юнак в сексуальному темно-сірому шкіряному вбранні з відкритим торсом, який то пасивно спостерігає за вчинками персонажів, то активно втручається в дію, спокушуючи обох кузин та старого дона Кателліно. Донна Клотільда, отримавши молодого коханця, раптово видужує, у її спальні відбувається перестановка: конструкцію ліжка встановлюють на ребро, утворюючи таким чином своєрідний постамент. Її костюм також змінюється: замість безформенної сорочки хворої на ній спокуслива сукня з великими розрізами та панчохи; вона втягується у шалений, пристрасний танок з демоном Фердинанда і його підтанцьовкою, у той час як ангел Фердинанда незворушно стоїть на постаменті з мечем в руках, немов страж людських вад.

Сповнені ревнощами один до одного, Клотільда, Джезуальдо і Кателліно обмінюються взаємними звинуваченнями, використовуючи специфічні конструкції тронів як сповідальні. Обожнюваний всіма Фердинанд нацьковує їх один на одного, вивідуючи родинні таємниці та ділячись ними зі своїми коханками і коханцем. Він розбурхує зміїне кубло, набуваючи подоби то ангела, то демона, залежно від того, кого хоче бачити поруч із собою той чи інший персонаж. Дізнавшись, що Донна Клотільда колись обікрала свого коханця, поцупивши в нього скриньку з коштовностями, він розповідає про це Дону Кателліно, провокуючи таким чином всіх учасників цієї заплутаної, жорстокої любовної гри до активних дій.

Кузини вирішують об'єднатися, аби позбутися Кателліно, який може позбавити їх опіки над Фердинандом. Їх змова відбувається за закритими конструкціями, що приховують інтер'єр зали. Тепер вони вбрані в нібито розкішні, але шаржовані костюми, шви яких вивернуті назовні. Вони обирають рішення вбити Кателліно, бо він знає про історію з коштовностями. Розсуваючи конструкції, вони заходять до зали, де і відбувається розправа. Кузини змушують священика прийняти отруту, але стає зрозуміло, що це їх не врятує. Фердинанд прибув до них не просто так, він уособлює могутню силу долі, яка має покарати їх за грі-

хи і злочини. Кара не забариться: ангел Фердинанда виносить скриньку зі злощасними коштовностями, але там лише пил: матеріальні скарби перетворилися на попіл, а духовних вони вже давно не мають. Ангел, який міг їх врятувати, через їхню розпусту та зацикленість на матеріальних й фізіологічних благах, перетворився на демона. Кузини засуджені, їх життя завершується, і вони зустрінуть смерть знеславленими, самотніми, позбавленими співчуття. На постаменті, встановленому навпроти родинного дерева, ангел і демон Фердинанда утворюють своєрідну скульптуру — ангел тримає меч, демон — сурму. Тепер сцена залита похмурим червоно-жовтим світлом, в якому особливо чітко прочитуються брудні плями та надписи на полотнах.

«Гоголь-моголь з двох яєць» за твором Миколи Ердмана «Самогубець», витриманий в стилістиці шаржованого, гіпертрофованого реалізму. Режисер-постановник — Олександра Меркулова, художник-постановник — Лариса Чернова.

Сценографія — захаращена комунальна квартира: в приміщення, де мешкають герої, виходять вхідні двері, двері трьох кімнат, кухні, й туалету — основного дійового центру сценічного дійства. Посередині сцени ліжко головних героїв — на ванній намощені дошки, зверху вистелена постіль. Вгорі підвішені численні люстри — тканинні абажури з лампочками всередині. Загальну картину доповнюють дрібні предмети інтер'єру: рукомийник з раковиною, фікус, ширма, стільці… Загальний колорит вистави мутно-червоний: колись розкішні портьєри з червоно-чорної парчі оздоблюють стіни й двері, червоні оксамитові штори оточують двері. Абажури також витримані в червоно-оранжевому колориті. Ванна накрита червоним покривалом. Вся квартира колись була розкішною, залишки цієї розкоші й досі залишилися, але тепер вона спотворена типовими атрибутами радянського побуту. Основні декорації залишаються незмінними, лише деякі трансформації здійснюються самими акторами: ліжко знімається і відкриває ванну, в якій то хтось з мешканців комуналки купається, то ховається сам Подсекальніков, а у фіналі її використовують, як труну. Також актори переставляють стільці й ширму, ще сильніше захаращуючи і так тісну квартиру. Комічні перепалки біля туалету вкотре демонструють абсурдність радянського побуту: різні за культурним, соціальним та духовним рівнем особистості загнані в єдине помешкання, змушені стояти в черзі до туалету, тобто позбавлені елементарних комфортних умов існування. А на ванній, на підмостку, спить родина Подсекальнікова…

Всі кульмінативні епізоди відбуваються в туалеті, який встановлений зліва сцени, й оформлений у відповідності до загального декорування квартири. Двері розписані різноманітними фразами, типовими для написів у туалеті; над унітазом встановлені полиці з книжками. Книги з такої «бібліотеки» використовують в якості туалетного паперу. Саме там і розпочинається дія: Семен Подсєкальніков читає книжку Теодора Гуго Шульца про гру на бейному басі, з яким пов'язує мрії про майбутні фантастичні заробітки. У нього є все, що потрібно для гри: бажання, кошторис, підручник, а от духової труби немає… Не витримуючи відчуття своєї непотрібності й зайвості, а також усвідомлення того, що він ніколи не освоїть бейний бас, Семен Семенович вирішує накласти на себе руки. Чи просто злякати родину… І тут виявляється любов людей до видовищ й мучеництва: загибель Подсєкальнікова намагаються обставити найблагороднішими намірами: він має загинути за ідею. А ідей безліч: «От живе такий собі звичайний громадянин, Семен Семенович Подсєкальніков — і нікому жодної справи немає до його життя: головне, щоб світло у спільному туалеті не забував вимикати, чужі харчі з комунальної кухні не тягав, та з дружиною сварився лише пошепки — так, щоб сусідам за стіною спати не заважав. Але варто чоловікові взяти до рук револьвер і тремтячою рукою нашкребти на клапті паперу хрестоматійне «У моїй смерті прошу нікого…», як громадськість накинеться на нього не гірше за розлюченого тигра. Як це так — «нікого»?! «Ви егоїст, товаришу Подсєкальніков, ви — безсовісний індивідуаліст! Якщо вже вирішили стрілятися — не можна розтрачувати свою смерть задарма, адже помирати потрібно за ідею! За яку саме? А це ми зараз вам розкажемо, і записочку відповідну напишемо, від вас же попросимо лише підпис…» [1]. А раптовий сюрприз дружини — поява омріяної труби лише на мить відволікає його від ідеї самогубства: Гуго Шульц страшенно розчаровує Семена Семеновича, саме його він сам готовий звинуватити в своїй смерті.

І тут починається шалений круговерть бажаючих «заволодіти» самогубцем — розкішна спокусниця, справжній інтелігент, робітник, митець, піп, ще одна спокусниця… На майбутньому «мученику» заробляють гроші, обіцяючи переконати його віддати

своє життя за конкретну ідею. Тепер Подсєкальніков —герой, якому все дозволено. Він навіть робить те, що ніхто з присутніх нізащо не міг собі уявити, тим більше втілити у життя: телефонує у Кремль, та посилає вождя і «всіх» в непристойне місце! Цю серйозну телефонну розмову він також проводить біля туалету, на стіні якого висить телефон. Як всі доленосні рішення в цій виставі, ця бесіда проходить в просторі відхожого місця, тим самим викриваючи всю суть ставлення влади до проблем народу й навпаки — народу до влади. На «мученика» дивляться, як на божевільного, і сліпі бажання будь-що стати причиною його смерті явно похитнулися. У той же час сам «мученик», все більше відчуваючи свою потрібність, значущість й незамінність, все сильніше схиляється до відмови від останнього кроку. Він напивається на власних поминках і залазить до ванни, яка сприймається, немов труна. Накритий бордовим покривалом, він лежить у ванній, мов Ленін у мавзолеї. Довкола концентрується обране товариство: адже всі вони мали честь жити з ним під одним дахом, і одержали його підписи на своїх записках… Отже, нещасний помер за інтелігенцію, за віру, за мистецтво, робочий клас, від кохання відразу до кількох жінок… Просто неймовірна особистість, цей покійник. Який насправді не зовсім покійник. Істерика дружини пробуджує його від тривалого п'яного сну, і він постає з мертвих. Світлий силует на фоні темно-червоного покрову, обкладений вінками та квітами, він стоїть у променях люстри, немов святий, що вийшов до вірян з могили. Проте ареол святості швидко розвіюється: він просто не виконав своєї місії, він не застрелився! Звів намарне стільки зусиль, витратив стільки грошей на поминки, спокусив Капочку, точніше, дав їй спокусити себе! Негідник! «Ви мерзотник. Ви боягуз, громадянин Подсекальніков!.. Треба пам'ятати, що суспільне — вище особистого, в цьому суть всього суспільства» [2].

Фінал вистави, на відміну від п'єси, залишається оптимістичним: Семен Семенович ділиться своїми поглядами на життя, смерть, суспільство з глухонімим племінником сусідки, і, здається, хлопець розуміє його. І головне: Подсєкальніков отримує жаданий гоголь-моголь з двох яєць!

Слід відзначити, що ці вистави демонструють вдале застосування сучасних матеріалів та технологій. Вони принципово різняться між собою за стилістичними рішеннями та сценічними модулями, кожна передає цікаве трактування художником-постановником філософського підтексту вистави. Візуально-образні втілення драматургічної проблематики відповідають реаліям сучасної доби, проводять паралель обраних сюжетів з позачасовими, позатериторіальними загальнолюдськими проблемами.

1. *Герасименко О.* «Гоголь-моголь на сцені Молодого театру» / О. Герасименко. — Електронний ресурс. Режим доступу http://vsiknygy.net.ua/neformat/27000/.
2. *Эрдман Н.* «Самоубийца» / Н. Эрдман. — Електронний ресурс. Режим доступу http://lib.ru/PXESY/ERDMAN/samoubijca.txt.

Sofiya Trykolenko

ON CONTEMPORARY UKRAINIAN SCENOGRAPHY EXEMPLIFIED BY PRODUCTIONS OF KYIVAN ACADEMICAL YOUNG THEATRE

Exemplified by Kyivan Academical Young Theatre decorative inclinations and particularly its scenography to productions of Mysterious Variations (after E.E. Schmidt's piece), Angelic Comedy (after E. Rucello's Ferdinando), Egg-hog of two eggs (after N. Erdman's Self-murderer) the article has traced some world influential tendencies upon local traditions and introduction of Ukrainian theatre to international artistic process.

Keywords: present-day Ukrainian theatre, scenery, musical and choreographic design, acting.

София Трыколенко

СОВРЕМЕННАЯ УКРАИНСКАЯ СЦЕНОГРАФИЯ НА ПРИМЕРАХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ КИЕВСКОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО МОЛОДОГО ТЕАТРА

На примере таких представлений Киевского академического Молодого театра, как «Загадочные вариации» (по произведению Е.Е. Шмидта), «Ангельская комедия» (по мотивам пьесы А. Ручелло «Фердинандо»), «Гоголь-моголь из двух яиц» (по произведению Н. Эрдмана «Самоубийца»), и сценографии в частности, прослеживается влияние мировых тенденций на местные традиции и привлечения украинского театра к международному художественному процессу.

Ключевые слова: современный украинский театр, декорации, музыкальное и хореографическое оформление, актерская игра.

Орест МАКОЙДА

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ СТРАСНОЇ ТЕМАТИКИ У МИСТЕЦТВІ ЗАХІДНОЇ ЄВРОПИ XI—XVIII СТОЛІТЬ

Розглядаються особливості розвитку страсної тематики у західноєвропейському мистецтві. Прослідковується поява та генезис реалістичних тенденцій у створенні образу страсного Христа. Основні етапи розвитку страсної тематики представлені в окремих західноєвропейських творах XI—XVIII ст., передусім італійських майстрів.

Ключові слова: Страсті Христові, Розп'яття, стилістика, композиція, іконографія.

З початком другого тисячоліття іконографічні засади у змалюванні пасійних циклів зазнають суттєвих стилістичних змін та докорінного духовного переосмислення. В епоху формування загальноєвропейського романського стилю виникає велика кількість найрізноманітніших художніх шкіл, стилістика яких часто змішується та накладається одна на одну. Є лише одна ідея, здатна об'єднати таку багатоманітність в єдине русло — християнська релігія. Важливу роль у цей період починають відігравати церкви та монастирі. Піклуючись про євангелізацією малограмотних верств населення, вони заохочують митців до створення нових образів, здатних донести глядачеві сюжети зі Святого Письма.

Через постійні війни навколишній світ тогочасної людини сповнений різноманітних небезпек. Відчуття незахищеності та бажання відчути особливу Божу благодать спонукало багатьох до паломництва у святі місця. До подорожуючих паломників часто приєднувалися збіднілі рицарі, селяни, ремісники і ті, які прагнуть знайти свій прихист та пристановище у монастирях. Головними святинями того часу вважались Єрусалим, собор Святого Петра у Римі, та монастир на півночі Іспанії — Сантьяго-де-Компостела з могилою Святого Якова.

До XII ст. паломництво стало досить поширеним явищем у Європі. Серед художників тієї доби були як паломники, так і ті, хто подорожував та працював у різних місцевостях. На заході став поширеним тип дещо витягнутого у плані базилікального храму, розписи якого неможливо окинути одним поглядом. Тому художники розміщують біблійні сюжети з розрахунком на круговий обхід храму. У такий спосіб зображено доволі експресивний за своїм характером цикл фресок з Сант-Анджело-ін-Форміс (друга пол. XI ст.) Робота у храмі виконувалась на замовленням абата Дезидерія. Стіни центрального нефу розписані сценами з детальними розповідями про земне життя Христа. У пасійних творах присутнє двояке відчуття: з одного боку в них відчувається вплив ранньохристиянського мистецтва, з іншого — вони наповнені дещо іншою, новою програмою, яка базується на певних реалістичних засадах. Те ж саме звучання спостерігаємо у творах Сан-Вінченцо-аль-Вольтурно, фрески якого збереглись неповністю. Подібні розписи з пасійними сюжетами можна віднести до перехідного періоду, коли у візантійських творах стають помітними реалістичні риси.

Тривалий час візантійські впливи домінували майже на всій території Європи. Ніхто не наважувався відійти від усталених традицій, які в свою чергу були прописані чисельними Вселенськими Соборами[1]. Надто важким завданням видавалося створення нового стилю на базі вже існуючої візантійської художньої програми, однак неможливе стало реальністю завдяки майстрам італійського Відродження. Перші вловимі риси відмови від умовностей візантійської системи стають помітними у мозаїках центрального нефу собору Св. Марка (перша половина XII ст.) у Венеції, зокрема у сценах Страстей Христових [8, с. 157]. Композиційна будова та кольорове насичення пасійних творів змушують глядача відчути особливу емоційну сферу та співпереживати персонажам твору. У мозаїках спостерігається прагнення до створення істотно нової образності.

Серед ранніх творів романської епохи, які втілюють Страсті Христові, варто виокремити рельєфні зображення **Бенедетто Антеламі** з Пармського собору (1178 р.). Його відомий твір «Зняття з хреста» розташований на довгій і вузькій плиті. Фігури на рельєфі чітко вишикувані в один ряд, майже як колони на фасаді романського храму. Окремий акцент поставлено на групі римських воїнів, які розігрують у жереб туніку розп'ятого Христа. Художник спеціально виставляє на показ ницість цієї сцени на Голгофі. У пластиці «Зняття з хреста» вдало поєднуються ранньохристиянські традиції з романською манерою.

У романську епоху стилістичні зміни проходили не одночасно в різних країнах. Так, у Німеччині та Італії візантійські впливи відчувалися ще в XII ст., а у Франції та Англії — починається стрімкий розвиток готичного стилю [2, с. 28]. У багатьох творах цього періоду готика вступає у своєрідний зв'язок з романською традицією. Найкраще цей процес прослідковується у пластичних творах **Нікколо** та **Джованні Пізано**. Розвиток проповідницької діяльності призводить до появи такої храмової споруди як кафедра. Завдяки сім'ї Пізано вони стали яскравим прикладом еволюції у тосканській готичній скульптурі. Нікколо у кафедрах Пізи (1260) та Сієни (1265—1268) зумів вдало відтворити епізоди дитинства Христа, а найголовніше Його Страстей у строгих пластичних композиціях, які були зорієнтовані на ранньохристиянські зразки. Рельєфи Нікколо наповнені динамікою та експресивним виразом. Його справедливо вважають послідовником нової образності, яка процвітала при дворі Фрідріха II. У його кафедральних рельєфах багато запозичень від пізньоримських саркофагів та візантійських виробів зі слонової кістки.

Ще більше напруга посилюється у кафедрах Пістойї (1301) та Пізи (1302—1310), які виконані сином Нікколо — Джованні. Скульптор зумів передати глибокий драматизм у виразі обличчя кожного окремо взятого персонажа. Найдраматичніша за звучанням є сцена Розп'яття (1301) з кафедри церкви Сант-Андреа (Пістойя). Відчуття експресії у цьому творі передане через особливу динаміку, якою наділені дійові особи. Рухи тіл кожного з персонажів мають неповторну пластику. Надто динамічну фігурну композицію урівноважує майже статичне тіло розп'ятого Христа, яке нагадує ранньохристиянське трактування.

Тема Страстей у західноєвропейському мистецтві безпосередньо пов'язана з діяльністю монашого ордену Святого Франциска. Історія цього взаємозв'язку розпочинається з кінця XIII ст., часу закінчення Хрестових походів. Єдині з європейців, хто оберігав на святих землях християнські святині, були францисканці. У 1342 році Папа Римський Климент видав особливу буллу, яка підтверджувала права ордену францисканців, як головних охоронців святих місць у Єрусалимі та Палестині [9, с. 887]. За час перебування у святих землях (майже 500 років) францисканці особливо дбали про духовне оновлення паломництва. Завдяки францисканцям у середині XIV ст. з'явився звичай робити своєрідні зупинки на Via Dolorosa (з лат. — вулиця скорботи), тобто дорозі, якою йшов на Голгофу Христос. Такі зупинки стали називати станціями (стаціями) і на їх базі були сформовані основні епізоди, які перейшли у змалювання пасійних сцен. На початку другого тисячоліття францисканські храмові комплекси, які підпорядковувалися безпосередньо папі, поширилися всією Європою. Їм притаманні просторі, добре освітлені приміщення та стіни, розписані сценами Страстей, Різдва та епізодами з життя Пресвятої Богородиці. Францисканці все частіше запрошують до розпису власних церков та монастирів найвидат-

[1] Труллький собор (692 р.), I та II Нікейські собори (786—787 рр.).

Чімабуе. «Розп'яття» (фрагмент), 1288. Галерея Санта-Кроче, Флоренція

ніших майстрів того часу — Джотто, П'єро делла Франческа, Леонардо, Тиціана та багатьох інших.

Італійське мистецтво XIII—XIV ст. було тісно пов'язане з готичними, романськими та візантійськими традиціями. Варто наголосити, що візантійські впливи широко проникли в Італію лише після взяття хрестоносцями Константинополя (1204). Суміш романської стилістики та візантійські риси, так званий «грецький стиль» (як його назвав Вазарі) був присутнім у всіх школах того періоду. Від греків італійські майстри перейняли складний лінійний ритм, пласкиий простір, витончені пропорції фігур. Лише після XIII ст. така манера змалювання в Італії втрачає своє значення. На межі XII—XIII ст. в Італії та на Балканах з'являються великі мальовані на дереві Розп'яття складної фігуративної форми. Значна їх кількість виникла на території Тоскані вже у XII столітті. Серед найкращих зразків цього періоду можна назвати Розп'яття (1220) **Берлінґієрі**, яке виконано у традиційній візантійській манері та подібне до нього Розп'яття (1236) **Джоната Капітіні** (музей при костелі Санта Марія дельї Анжелі) Ассиз [7, с. 259]. Також у цей час з'являються Розп'яття у поєднанні зі сценами страстей — по обидва боки від фігури Христа. Розп'яття переважно розташовувалися у храмі високо над вівтарем.

В Італії також був інший композиційний тип Розп'ять із зображенням Христа з широко відкритими очима. Яскравим прикладом сказаного є Розп'яття з Сієнського музею. Звичайно такий тип є дещо архаїчним, однак саме в ньому сконцентрований особливий героїзм, який сповідував візантійський світ. У сієнській іконі Христа зображено не страждаючим, Його тіло не звисає, а твердо стоїть на землі. Подібним є Розп'яття з пасійними сценами із церкви Санто Сеполькро (XII ст.) у Пізі (Національний музей Сан Маттео). Цей твір є теж яскравою ілюстрацією впливу візантійської стилістики. Розп'ятий Христос зображений з властивою для візантійської традиції царською величчю, з відкритим поглядом та умиротвореним обличчям. Довкола Розп'яття відтворено сцени Страстей з безліччю персонажів та архітектурних будівель. Середньовічна естетика зводить цю багатоманітність до єдиної форми, у якій помітна композиційна гармонія та кольорова врівноваженість.

Всього через сто років відомий художник **Чімабуе**[2] створює своє знамените Розп'яття для Санта Кроче (до 1284) Флоренція. Воно поклало початок новим реалістичним тенденціям у живописі й ознаменувало розрив з візантійською традицією. Чімабуе зображає розп'ятого Христа абсолютно по-новому: Його погляд сповнений стражданням, а бліде мертве тіло безвільно обвисає на хресній перекладині. По обидві сторони від хреста зображено скорботні лики Марії та апостола Івана. Безумовно, твір Чімабуе можна вважати новою сторінкою не тільки у змалюванні страстей, а й у започаткуванні реалістичної манери італійського мистецтва. Подібна стилістика прослідковується у Розп'яттях ще двох італійських майстрів — **Джунта Пізано та Коппо ді Марковальдо**.

У цей період францисканське духовне мистецтво висуває істотно нове, гуманістичне трактування євангельських подій, яке повинно викликати співпереживання у глядача. Ряд великих теологів Заходу працює над темою осмислення страждань Христа і Його ран як джерела життя та порятунку. Святий Бернард Клервовський (1090—1153) був одним з перших теологів, хто вчив усвідомлювати гуманність Спасителя. Пізніше цю ідею розвинули та поглибили Франциск Ассизький (1182—1226) та Святий Боновентура (1221—1274). Останній розробив філософську доктрину про три рівні зору — тілесний, уявний та споглядальний. Згідно з Боновентурою, споглядальним зором людина здатна побачити епі-

[2] Ченні ді Пепо на прізвисько Чімабуе (згадано Флоренція, 1272 — Піза, 1302). У Флоренції його вважають предтечею розквіту місцевої школи живопису. Працював у різних центрах Тоскани, а також у Римі та Ассизі.

зоди Пристрастей Господніх і саме у цьому полягає шлях душі до Бога [9, с. 887]. Теологічні твори цього періоду стали ґрунтом для подальшого розвитку сакрального мистецтва. З цього часу тема Страстей Господніх починає домінувати у мистецтві.

Розвиток пасійної теми набуває особливого значення саме у західноєвропейському мистецтві. Подальший генезис пасій приводить нас до одного з найбільш знакових художників свого часу — **Джотто**[3]. З живопису Джотто можна розпочати історію мистецтва Нового часу, коли митці уже свідомо прагнули зображати природу та якомога реалістичніше відтворювати навколишній світ загалом. У творах Джотто помітним стає тривимірний простір, відчувається прагнення до своєрідного трактування образу, якому надано особистісних рис. Особливого значення набуває композиція, у якій присутня людина з її жестами та стриманістю емоцій. Новий художній реалізм та його постійна підсилена скерованість на передачу людських відчуттів у великій мірі зобов'язані домініканському та францисканському мистецтву. В міру того, як збагачувалися чернечі ордени, їхні монастирі ширилися у містах, що сприяло частим мистецьким замовленням. Це забезпечило процвітання тогочасних художників, зокрема й школи Джотто [3, с. 204—205].

В 1312 р. у «Розп'ятті» для Санта Марія Новелла Джотто створює мужній образ Христа, дещо наслідуючи манеру Нікколо Пізано. Порівнюючи між собою три Розп'яття (з церкви Санто Сепулькро та твори Чімабуе і Джотто), видно поступовий перехід від візантійської манери до реалістичного переосмислення форми та духу. У Розп'ятті Джотто відчутна нова художня концепція, яка найбільше помітна у змалюванні тіла Христа. Ми бачимо перед собою живу та реальну плоть, через яку виявляється людська природа Ісуса. Це аж ніяк не перечить церковній догмі, адже Христос є Богом та людиною в одній особі. У візантійському мистецтві акцент ставиться лише на божественній природі Ісуса, Джотто ж прагне відтворити Його людську суть. Отже у його «Розп'ятті» ми стикаємося з істотно новою естетикою змалювання Христа [10, с. 3]. Художник майстерно прописує кожну частину тіла, а виважене чергування світлотіні дає змогу вдало відтворити анатомічні риси. Певним виключенням стають глибокі темні тіні обличчя, які з особливим драматизмом підкреслюють суворий вираз Спасителя. Розп'яття Джотто слід вважати новаторським твором: він вплинув на цілу низку італійських митців, які охоче наслідували манеру великого майстра.

Вартими особливої уваги є фрескові розписи Джотто з капели дель Арена (1304—1306) у Падуї. У невеликій однонефній базиліці художникові вдалося помістити 37 окремих сцен, об'єднаних між собою голубим кольором неба. Розписи присвячені житійним сценам Христа та Богородиці. Їхньою особливістю є разюча несхожість з іконою, дійові особи багатьох сюжетів не повернуті до глядача, а змальовані у профіль і навіть зі спини. Найбільш драматичною та оригінальною за характером є фреска «Оплакування Христа». Тут основою композиції є гармонійне розташування фігур, які гуртуються навколо мертвого Ісусового тіла. У кожного персонажа своя поза та неповторний жест рук, в якому виражене устремління до лежачої постаті Христа. Композиційним епіцентром, до якого повернуті погляди усіх персонажів, є прихилені один до одного лики Божої Матері та її Сина. Чітко окреслені брови та інші риси надають обличчю Христа особливої монументальності. Обличчя Марії напружене, воно передає біль від гіркої втрати. Надзвичайна експресія та драматизм, які автор вклав у вирази облич персонажів, повинні справляти на глядача сильне враження. При вигляді жертви Христа та скорботи Богородиці кожен грішник схилявся у глибокому покаянні.

Школа Джотто проіснувала досить довго й істотно вплинула на європейське мистецтво загалом, крім того, вона дала такі знамениті імена як Стефано, Мазо ди Банко, Таддео Гадді. Отже Чімабуе був першим, хто відійшов від наслідування візантійської манери, а Джотто, за словами Вазарі, зробив остаточний крок до віднови зв'язоку між мистецтвом та природою. Саме Джотто направив ціле покоління митців у русло «нової реалістичної манери». Цей факт і до сьогодні визначає загальну концепцію італійського мистецтва.

---

[3] Джотто ді Бондоне (1266/67—1337) — живописець та архітектор, працював у Флоренції та інших столичних містах Італії. Навчався у майстерні Чімабуе на будівництві францисканського комплексу в Ассизі та Римі. Істотно вплинув на італійське та європейське мистецтво.

Візантійський майстер з Пізи. «Розп'яття», 1200. Музей Сан-Маттео, Піза

У середині XIII ст. в Італії з'являється новий тип страсної ікони — центральну її частину тепер займає велика сцена Розп'яття з розташованими довкола пасійними сюжетами, що починаються сценою В'їзду у Єрусалим і закінчуються Успінням Богородиці. Одним з перших такого роду циклів є твір **Дуччо**[4] «Страсті Христові» (1308—1311), виконаний для головного вівтаря у місті Сієні. Головна частина цього великого за розмірами двостороннього твору «Маєста» присвячувалась Возвеличенню Богородиці.

Живопис Дуччо вирізняється багатством палітри, оповідальною жвавістю та елегантною пластичністю форм. Ікона «Страсті Христові» складається з 24 сцен, серед яких: В'їзд у Єрусалим, Вмивання ніг, Остання Вечеря, Проповідь після Останньої вечері, Зрада Юди, Моління у Гетсиманії, Христос перед Анною та Перше відречення св. Петра, Христос перед Кайяфою та Друге відречення св. Петра, Глузування та Третє відречення св. Петра, Христос у преторії, Допит у Пілата, Христос перед Іродом, Христос удруге припроваджений перед Пілатом, Бичування, Коронування терном, Пілат умиває руки, Дорога на Голгофу, Розп'яття, Зняття з хреста, Покладання до гробу, Святі жінки біля гробу Христа, Сходження в ад, Христос і Марія Магдалина, Христос з учнями по дорозі в Емаус.

У Страстях Дуччо зберіг плавність форм та контурів, своєрідну милозвучність візантійської манери. За словами В.А. Овсійчука, пасійний цикл Дуччо майже ідентичний до сцен Страстей в українському мистецтві.

Під впливом творчості Джотто та Дуччо працювало багато тогочасних італійських художніх шкіл. Однак митці не тільки наслідували їхню манеру, вони й самі старалися вводити власні прийоми у мистецтво. Один з видатних новаторів, — представник ломбардської художньої школи, художник **Джованні да Мілано** (1346—1369). Ломбардський живопис кінця XIII ст. характерний яскраво вираженою реалістичною манерою. Класикою готичного стилю можна вважати його пасійний твір під назвою «Пієта» (1365, Флоренція, галерея Академії). У стрільчатому арочному обрамленні художник нетрадиційно (вертикально) розміщує композицію із зображенням мертвого Христового тіла, яке ледь підтримують дві жіночі постаті — Марія Магдалина та Мати Ісуса. У верхній частині роботи в арочному завершенні зображено фрагмент голови Святого Івана. Мертве Христове тіло прописане з неймовірною майстерністю, особливе враження справляють витончені й детально прописані риси обличчя Ісуса та Богородиці. Колористичне та образне вирішення Пієти певним чином перекликаються з фресками Джотто, однак у живописі Джованні да Мілано дещо послаблено драматичний настрій.

Прямим наслідуванням стилістики Джотто є монументальний твір **Альтік'єро** «Розп'яття» (1374—1379) з собору Сант-Антоніо, капела Сан Джакомо. Кожна частина багатофігурної та врівноваженої композиції нагадує про уроки Джотто. Подібність з великим майстром у Альтік'єро можна відстежити в багатьох фрагментах: жіночих постатях на передньому плані, зображених у профіль та зі спини (оригінальна манера Джотто), ангелах — у різних ракурсах на блідому синьому тлі та в мужньому образі розп'ятого Христа. Альтік'єро ділить свій твір на дві умовні частини, які символізують різні світи — у верхній (небесний світ) він зображає розп'ятого Ісуса і співпереживаючих ангелів, а нижній (земний світ) розташовує натовп збентежених

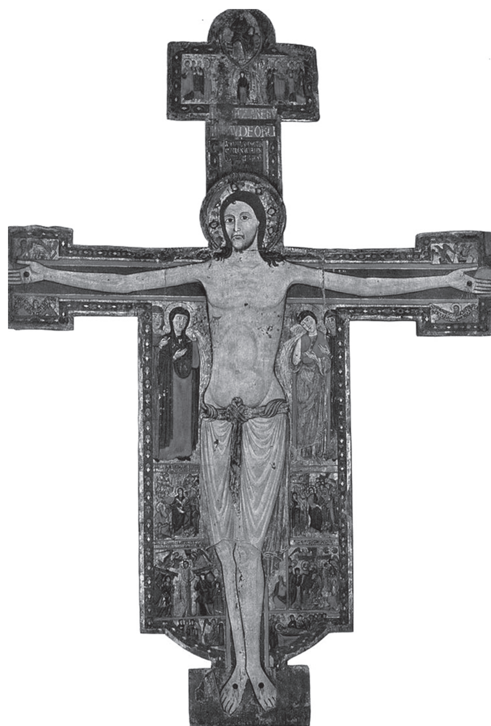
[4] Дуччо ді Буонінсенья (1255—1318) — засновник Сієнської школи, найбільш відомий своїм великим двостороннім вівтарем «Маеста», що сьогодні зберігається в музеї собору Сієни.

людей. Межа між двома різними світами чітко окреслена темним фоном неба.

Започаткована італійцями реалістична манера XIII—XIV ст. з її багатоманітною стилістикою істотно вплинула на мистецтво майже всієї Європи. Італійських майстрів, які представляли різні мистецькі школи, все частіше запрошували до інших країн. Наприклад, у перші десятиліття XIV ст. для розписів храму Сен-Дені король Франції запрошує італійського майстра Філліпо Рузуті. Неаполітанські художники розписують замок Естергом у Венгрії, а Карл IV замовляє Томмазо да Модена для робіт у Празі та Карлштейні. Художники венеціанської школи переносять до Австрії все, чого навчились у Джотто та Альтікєро [3, с. 208—209]. За таких умов у багатьох містах Центральної Європи в XIII—XIV ст., а пізніше й на її східних територіях з'являються чисельні твори, серед яких часто зустрічаємо подібні за манерою виконання страсних сцен. Підтвердженням сказаного є цілий ряд настінних розписів з давніх теренів Польщі, Чехії та Словаччини [11, с. 7].

Серед шедеврів станкового живопису XIV ст. варто виділити цикл Страстей Христових майстра Тршебонського вівтаря (бл. 1380 р., Прага, Національна галерея). Серія його пасійних творів виконана у реалістичній манері, притаманній італійським майстрам проторенесансу. Художник знаходить особливі прийоми, якими підсилює динамічну виразність композиції, розділяючи її по діагоналі. Особливий драматизм кольорової гами підсилюється завдяки зіставленню темних брунатних тіней з яскраво-червоним небом та золотистими німбами Христа та апостолів. Празькій художній школі була характерна особлива пластика об'ємів, митці надавали їй особливого значення. Багаті відтінками переходи у межах одного кольору, демонструють особливе вміння автора використовувати ефект світлотіні.

У середньовічному мистецтві про нелегке, сповнене випробувань людське життя нагадували храмові цикли Христових Страстей. Художники Відродження також не змогли оминути цю тему. Проте, зображуючи людські страждання, вони не прагнули розчулити глядача. Італійські майстри вміли глибоко схвилювати його розкриттям трагічної сторони життя, і водночас вони пам'ятали про те, що мистецтво (при всіх його умовностях) повинно піднімати дух

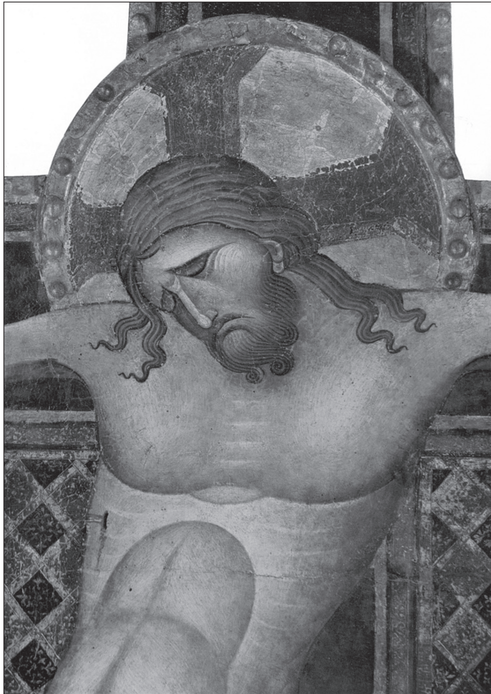


Майстер Гульельмо «Розп'яття», 1138. Собор Сарцани, Лігурія

людини, зачаровувати її образами довершеності та краси. На цій ідеї в італійському мистецтві Відродження виникла особлива зображальна «легенда» про Голгофу. Найчастіше її застосовують коли потрібно розкрити духовний зміст людської трагедії. Митці, виховані на християнській традиції упокорення волі Всевишнього, додають до неї запозичену з античності стоїчну мораль [1, с. 196]. Таким чином, ми бачимо новий образ Христа — образ мужньої людини, яка підкорюючись необхідності, не втрачає відчуття гідності й сміливо йде на зустріч випробуванням.

Початок розквіту епохи Відродження, насамперед у живописі, був пов'язаний з реалізмом Чімабуе та Джотто. Його розвинули художники наступного покоління, список яких неодмінно розпочинає італійський майстер раннього Відродження **Мазаччо**[5]. Відомостей про художника не багато. Мазаччо помер надто молодим залишивши по собі небагато робіт, однак його мистецьку спадщину відносять до шедеврів світового живопису. Найвидатнішим твором майстра є фреска «Трійця» (бл. 1426—1428) з Санта Марія Новелла, Флоренція. Художник пропонує істотно нову концепцію іконографії цього сюжету. У мону-

[5] Томмазо ді Джованні ді Сімоне Гвіді, прозваний Мазаччо (1401—1428).



Джунта Пізано. «Розп'яття» (фрагмент), 1250-54. Церква Сан Доменіко, Болонья

ментальному творі Мазаччо зображено вівтар, на якому лежить скелет, нижче зроблений напис зі свідченням про скороминучість життя. Над вівтарем височіє капела, у середині якої вкомпоновано розп'ятого Христа. За його спиною, у вигляді мудрого старця, зображено образ Бога-Отця. Між їхніми головами видніється білий голуб, який символізує Святого Духа. По обидва боки капели біля масивних колон з іонічними капітелями стоять Богородиця та св. Іван. Нижче біля входу у капелу розташовані постаті фундаторів цього твору. В іконографічній схемі розпису були поєднані різні мотиви: Трійця на небі, Розп'яття на Голгофі, фігури святих та донаторів у храмі й нарешті — скелет під землею. Всі ці компоненти складають єдину цільну композицію.

У монументальному творі «Трійця» відкриваються нові можливості живопису. Насамперед, помітним стає послідовне дотримання оптичних законів перспективи, що є значним надбанням цієї епохи. Внутрішньому, духовному аспекту теж надано нове трактування. Окремі дослідники західноєвропейського малярства у роботі Мазаччо вбачають прагнення автора примирити небесне та земне, божественне та людське [1, с. 102].

Ще в середині XIV ст. у Фландрії виникає релігійний рух «devotio modern» (сучасна набожність). Його духовні основи були сформульовані у праці ченця Томи Кемпійського «Наслідування Христа» [4] і полягали у прагненні віруючого до співучасті у священному дійстві та співпереживанні Христу [3, с. 220]. У мистецтві цей рух виявив себе в підкреслено емоційній патетиці, оповідальній композиції та яскраво вираженому реалізмі.

У XV ст. до «сучасної набожності» частково долучилося таке характерне для Італії явище як «osservanza» (дотримання), яке підштовхнуло основні чернечі ордени повернутися до дотримання початкових християнських уставів. У домініканських колах цей процес знайшов відображення у фресках італійського художника-монаха **Беато Анжеліко**[6]. Митець вибрав для себе тему Страстей Христових, у якій часто присутній образ заглибленого у молитву монаха домініканця. Розписи келій у флорентійському монастирі Сан Марко, які створені із застосуванням перспективи, передають відчуття особливої гармонії. Вельми важлива для домініканців і томістів тема світла надає кольорам фресок символічний зміст. Особливо гармонійним за кольоровим наповненням є твір Беато Анжеліко «Зняття з хреста» (1437) музей Сан Марко, Флоренція. Ця робота відома як «Вівтар Святої Трійці», оскільки виконана для однойменної церкви. Найціннішим у цьому творі є складний тематичний задум, чутливий вираз облич його персонажів та майстерно урівноважена композиція, навіяна горбистими пейзажами флорентійських околиць.

Серед близьких сучасників Беато Анжеліко можна виокремити творчість відомого скульптора епохи Відродження **Донателло**. В контексті розгляду цієї проблеми цікавий рельєф «Розп'яття» з Барджелло, виконаний майстром в останні роки життя або кимось з його учнів. Цей твір відтворено з надзвичайною емоційністю, яку часто оминали митці раннього Відродження. Відчуття відчаю у рельєфі досягає найвищого ступеня: близькі Христа гірко плачуть; фігура Богородиці зображена сидячою та повністю виснаженою, із опущеною головою; один з римських воїнів упав до підніжжя хреста та закрив обличчя руками. У Розп'ятті вже немає тієї класичної гармонії, якою наділена людина Відродження, можливо саме тому Алпатов М.В. вважає цей твір

[6] Джованні да Фєзоле (1395—1455) — монах-домініканець, художник.

першим проявом антикласичності в італійському мистецтві XV століття.

Серед майстрів Відродження середини та другої половини XV ст. варто зупинитись ще на двох — **П'єро делла Франческа** (бл. 1420—1492) та **Андреа Мантенья** (1431—1506). Першому належить теоретичний трактат під назвою «Про перспективу у живописі», який на практиці виявляє себе у таких бездоганних в композиційному відношенні творах як «Історія хреста» та урбінське «Бичування». У відомих роботах «Хрещення» (1451) та «Воскресіння» (1459—1469), створених для свого рідного міста Сансеполькро, художник намагається оригінально вирішити проблему зображення Христа. Спасителя представлено в особливо яскравих тонах, що надає образу виняткової виразності та чистоти. У сцені Воскресіння зранене тіло Христа одягнуте в червоний плащ античного героя. А в одному із солдат, які в заціпенінні попадали долілиць, вгадуються автопортретні риси художника.

Мистецтво Андреа Мантеньї різко відрізняється від творчості П'єро делла Франчески, насамперед своєю суворістю чи навіть жорстокістю. У його роботах помітна спорідненість з живописом Донателло. Своїх сучасників художник дивував неперевершеним вмінням компонування та використанням складних ракурсів. Усім відомий знаменитий твір Мантеньї «Мертвий Христос» (бл. 1500, Мілан, пінакотека Брера), де зображення Христа виконане у незвичайному та надскладному ракурсі. Однак робота майстра не сприймається як іконописна. Нетрадиційне компонування та віртуозна техніка рисунку не дають можливості асоціювати її з євангельським сюжетом. У мертвому та обтяженому тілі, яке зобразив Мантенья, відсутнє містичне, божественне наповнення — це плоть простої людини, але аж ніяк не Христова. У цьому змалюванні нас може захоплювати лише майстерність художника і не більше.

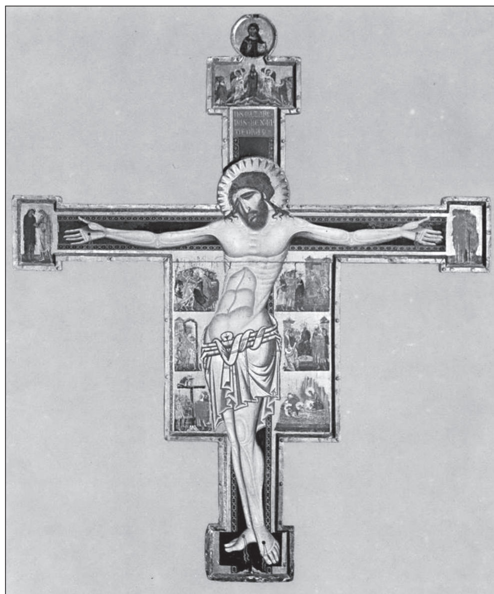
Синхронно з утвердженням італійського Відродження проходить своєрідний підйом мистецтва в інших європейських країнах, зокрема у Нідерландах, Франції та Німеччині. Твори нідерландських майстрів — Ван Ейка, Рогіра ван дер Вейдена, Мемлінга та Гуго ван дер Гуса — були широко відомі італійським майстрам. Не зважаючи на певні розбіжності між італійським та нідерландським мистецтвом[7], останнє зуміло віднайти власний і неповторний вираз. Реалістичні тенденції у нідерландському живописі набули дещо відмінної форми, яка характеризувалась, насамперед, аналітичністю підходу до найменших явищ життя. Рисункова майстерність відчувається у кожній найменшій деталі. Прагнення наслідувати дійсність у її найрізноманітніших проявах призводить до сприйняття кольору, як ідеального зображального засобу. Очевидно, саме через це мистецтво портрету Яна ван Ейка, Рогіра ван дер Вейдена та Ганса Мемлінга досягло неймовірного рівня психологізму та виразності. Окрім того, фламандське мистецтво найтісніше пов'язане з релігійним рухом «devotio modern», про що мова йшла раніше.

В руслі «devotio modern» виконано Пієту[8] нідерландського художника **Жана Малуеля** (1370—1419), придворного живописця бургундського герцога Пилипа Сміливого. В одній композиції тондо художнику вдалося помістити два євангельські сюжети — «Трійцю» та «Оплакування». Робота Малуеля сповнена особливої чуйності. Бог-Отець з суворим виразом обличчя тримає в руках мертве тіло свого Сина, а Богородиця, підтримуючи під лікоть Христа, страждальним поглядом припала до Його обличчя. Ліву частину тондо замикає фігура св. Івана, який схилив голову у важкому смутку. Дитячим жалем та журбою переповнені лики невеличких ангеликів, зображених у правій нижній частині композиції. Бліде Христове тіло різко контрастує на темному фоні, який створюють плащі Бога-Отця та Богородиці. Пасійний твір Малуеля здатен викликати особливі відчуття смутку та співпереживання.

Великий внесок у розвиток нідерландського живопису належить художнику Ван Ейку (бл. 1390—1441). Разом зі своїм братом Губертом він удосконалив склад олійної фарби та почав застосовувати тонке лісирування, завдяки чому вдалося досягнути витонченої реалістичної передачі зображення. Ця техніка поширилась усією Європою і дістала назву

[7] Більшість італійців зневажливо відносились до малярства нідерландців. Мікеланджело писав, що воно позбавлене поняття краси і здатне лише викликати сльози у старих жінок. Відродження на півночі називають «Відродженням без античності», в чому й проявляється його неповноцінність. Однак таке твердження є суб'єктивним.

[8] «Пієта великого кола», бл. 1400—1410 рр. Дошка, темпера. Париж, Лувр.



Коппо ді Марковальдо. «Розп'яття», 1261. Міська пінакотека Сан-Джіміньяно, Тоскана

«фламандська манера». Найбільш довершеним твором братів Яна та Губерта ван Ейків є вівтар «Містичний агнець» (1432, Гент, собор Святого Бавона). Вівтар складається з 26 сюжетів, на яких зображено 258 людських постатей. З цього твору розпочинається розквіт фламандського живопису епохи Відродження.

Молодшим сучасником Ван Ейка та учнем Робера Кампена[9] став художник **Рогір ван дер Вейден** (1400—1461). Фламандський митець свого часу істотно вплинув на італійське мистецтво. Підчас перебування в Італії у 1449—1450 рр. він познайомив місцевих художників з особливостями техніки олійного живопису. Навзамін у нідерландський живопис митець ввів італійське новаторське запозичення — релігійні композиції з великими фігурами. Мистецтво Ван дер Вейдена називають світлим та сентиментальним. Такі риси здатні найглибше передати трагізм пасійних сцен. Для близького ознайомлення з творчістю майстра варто розглянути один з його найвидатніших творів «Зняття з хреста» (1440, Мадрид, музей Прадо). Робота надзвичайно цікава з розгляду іконографії. Її прямокутна композиція підпорядковується вівтарній формі. У хаотичному просторі, який спеціально створений автором, довколі реалістично відображені персонажі страсного сюжету. Художник ретельно виписує кожну найменшу деталь картини, особливу увагу приділяючи рисам обличчя. Зображення лику Христа є настільки одухотвореним, що цей факт помічає та розвиває у праці «Про ікону» відомий теолог-гуманіст Микола Кузанський[10].

Фламандський живопис згодом набув класичних рис і став у свою чергу істотно впливати на європейське мистецтво. Його тенденції помітні у таких італійських майстрів раннього Відродження як **Колантоніо, Антонелло да Мессіна** та **Джованні Белліні**.

Досить помітно фламандські художники вплинули на іспанське мистецтво XV століття. Пасійний твір «Покладення до гробу» **Педро Санчеса** — це єдина підписана робота майстра. Відомо, що на його творчість вплинуло фламандське мистецтво — окремі дослідники помічають у страстях Санчеса впливи Рогіра ван дер Вейдена [6, с. 8]. Біля Господнього гробу двоє чоловіків тримають на білій плащаниці мертве тіло. Фігура Христа зображена реалістично, особливу увагу звертає на себе його страждальне та одухотворене обличчя. Над Христом у глибокій жалобі стоїть похилена постать Марії та страдницькі постаті інших персонажів.

Наступне, XVI ст., відоме у стильовій періодизації під терміном «високе Відродження», привнесло у мистецтво цілу низку могутніх художніх індивідуальностей, таких як Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаель та інші. У цей період італійська культура зуміла узагальнити всі надбання майстрів минулого, вийти за межі національних шкіл і стати світовим надбанням. У Європі цей період був ознаменований наростанням хвилі релігійної реформації. «Італія, де знаходився престол папи, укріплювала католицизм, який протистояв гуманістичному розвитку суспільства з його орієнтацією на античну, а отже — язичницьку, дохристиянську класику» [2, с. 114].

Геніальним художником, хто у своїх творах найповніше втілив ідеали Відродження, став **Леонардо да Вінчі** (1452—1519). Його «Тайну вечерю»[11], один з найвеличніших шедеврів століття, створено

[9] Робер Кампен (1378—1444, м. Турне) — нідерландський художник, який очолював відому майстерню. Свою творчість митець присвятив релігійним темам та портрету.

[10] Микола Кузанський — німецький мислитель, єпископ міста Бріксон (Тіроль).

[11] «Тайна вечеря». 1495—1498. Фреска. Штукатурка, олія. Мілан (Італія), монастир Санта-Марія делла Граціє (Святої Марії Милостивої).

близько 1498 року. Сюжет, який часто входить у цикл Страстей Христових, був найбільше поширеним у релігійному мистецтві Чінквеченто. Підвищена цікавість до нього пов'язана з викликаною у протестантизмі дискусією про суть євхаристії. Іконографія «Тайної Вечері» Леонардо частково запозичена з домініканської культури, також її пов'язують з ломбардською образною традицією. На фресці зображено мить загального збентеження після слів Христа «Один з вас мене зрадить» та спричинену гамму відчуттів у емоційних образах апостолів. Все у фресці проникнуте динамікою, окрім нерухомої та величної постаті Христа. Створений художником живописний простір продовжує реальний простір приміщення трапезної монастиря.

Євхаристійна сцена Тайної вечері західноєвропейському мистецтві заслуговує особливої уваги. У період раннього Відродження цій темі присвятив свій розпис італійський майстер **Доменіко Гірляндайо** (1449—1494). У фресці «Тайна вечеря» (1480) з церкви Всіх Святих художник залишив відомості про повсякденне життя Флоренції, особливості архітектури та інтер'єру. На відміну від Леонардо, все у цьому творі пройняте спокоєм. Задумані персонажі вечері, як і фрагменти природи у проймах пишних арок, застигли в німій тишині. Завдяки цьому робота набуває тихого камерного звучання. Є відомості, що Гірляндайо перебував під враженням від однойменного твору Леонардо, яким він часто милувався.

Зовсім іншу композиційну структуру та драматичне наповнення має «Тайна вечеря» (1464—1468) з церкви Святого Петра фламандського художника **Дірка Баутса** (1420—1475), який був учнем Ван дер Вейдена. Сцену зображено у вишуканому готичному інтер'єрі зі стрільчатими аркальними нішами, мозаїчною підлогою та стриманою декоративною ліпниною. Художник надає можливість глядачеві милуватися найменшими деталями як самого інтер'єру, так і вдумливими образами апостолів, лики котрих виражають трепет та набожність. Робота Баутса також спокійна та статична, у ній відсутній леонардівський емоційний підтекст.

Якщо ж шукати певні паралелі з живописною фрескою Леонардо, то їх можна віднайти лише в однойменній гравюрі Дюрера, яка входить до серії так званих Малих та Великих «Страстей» (1509—1511). У Дюрера зображення наповнене тією ж драматичною динамікою та експресією, лише апостола Івана він змальовує у міцних Христових обіймах, підкреслюючи особливу близькість Вчителя та його улюбленого учня.

Століттям пізніше ця тема відчутно втрачає духовну емоційність, наприклад, у **Веронезе**[12] євхаристійна трапеза перетворюється на розкішний банкет. Розглядаючи сцену «Тайної вечері», неможливо оминути творчість венеціанського художника **Тінторетто**[13]. Протягом довгого творчого життя Тінторетто тричі звертається до теми «Тайної вечері». Її кожний наступний варіант радикально відрізняється від попереднього. Об'єднуючим моментом у творах можна вважати тільки діагонально укомпонований довгий стіл, довкола якого зображено динамічні фігури апостолів. Постать Христа автор помічає яскравим світінням німба. В останній композиції (1592—1594, церква Сан-Джорджо Маджоре, Венеція) представлено мить, коли після слів Христа «Це є тіло моє», настає містичне прозріння Його учнів. Цей момент підсилюється особливим світлотіньовим ефектом, який і сам набуває містичного значення. Загалом, для композицій Тінторетто характерні довгі живі мазки, доволі швидка манера письма та відчуття незавершеності. Є свідоцтво про його коротке перебування в майстерні Тиціана, що до певної міри вплинуло на манеру Тінторетто.

Із безлічі картин, які встиг виконати за своє довге життя **Тиціан Вечелліо** (1485—1576) для нас корисні його пізні твори. Під кінець творчого шляху великий майстер досягнув у живописі геніальної простоти та глибини. Особливо це помітно у його пасійних творах: «Коронування терновим вінком», «Бичування Христа» та «Оплакування». Ці полотна пронизані трагічними почуттями. Нестерпну напругу в Страстях автор передає насамперед колористичними засобами. У «Коронуванні терновим вінком» (1570 р., Мюнхен, Стара пінакотека) через вихолощену гарячу гаму відчутним стає нестерпний біль, який виражає Христове тіло. Подібна колористична гамма у поєднанні з ідеальною пластичністю фігур, властивою для римської манери, зустрічається у **Себастьяно дель Пьйомбо** (1485—1547).

---

[12] Паоло Кальярі, на прізвисько Веронезе (1528—1588).

[13] Якопо Робусті, на прізвисько Тінторетто (Венеція, 1518—1594) — майстер венеціанського драматичного маньєризму. Серйозно вплинув на розвиток естетики бароко.

Особливо це поєднання стає помітним у драматичному творі майстра «Пііта» (1517, Вітербо, Міський музей). Ідеально прописане тіло Христа передане у кращих традиціях римської школи, адже Себастьяно дель Пьйомбо був одним з найближчих сподвижників Мікеланджело.

Поширення сцен з Господніми страстями у середині XVI ст. викликане дидактичною потребою доступно та у повноті виразити католицьку істину, яка б могла створити захист від проникнення лютеранської реформи. Надзвичайно цікавим явищем стало зведення по ініціативі францисканців капели Сакро Монте (Святої Гори), де ідея можливості (реальності) уподібнення Христу втілилась найправдоподібніше. У капелі такого типу архітектура, скульптура та живопис образно відтворюють сходження на Голгофу [3, с. 240]. Страсті Христові у цей період набувають своєрідної театральності, яка передається у багатофігурних композиціях, яскравих кольорах та пломенистому освітленні. Над подібними творами працюють Гауденціо Феррарі, Альтобелло Мелоне, Джероламо Романіно та інші.

Творчість флорентійського художника **Россо Фйорентино** (1495—1540), можна назвати найбільш експериментальною. Художник зарекомендував себе новатором, оскільки працював в антикласичному дусі. Його відомий живописний твір «Зняття з хреста» (1521) вражає особливим експресивним звучанням. Використана Фйорентино композиційна схема є абсолютно нетрадиційною для подібного пасійного сюжету. Динамічні фігури персонажів вдало розташовані навколо високого хреста. Напруженість тіл передано через різкі переходи світла та тіні. Композиційна вертикаль підсилюється завдяки підпертим до хреста трьом драбинам з чоловічими постатями, що намагаються зняти мертве Ісусове тіло. Емоційне сприйняття нічного дійства поглиблюється за рахунок локальної та світлої кольорової гами. Подібне звучання у сакральних творах італійських майстрів Високого Відродження зустрічається вкрай рідко. Творчу манеру майстра можна порівняти хіба що з живописом Якопо Понтормо, який працював з Фйорентино в одній майстерні.

В XVI ст. німецька культура ще зберігала готичні традиції, однак у творчості найвидатніших живописців все частіше починають проявлятися тенденції, інспіровані мистецтвом італійських та нідерландських майстрів. Шедевром німецького живопису можна назвати так званий «Ізгенгеймський вівтар» художника Матіаса Готхарта-Нітхарта за прізвиськом **Грюневальд** (1470—1528). На противагу умовним готичним композиціям, у Грюневальда трагічні події відбуваються в «реальному» просторі. В історії малярства важко віднайти подібний живописний твір, в якому б кольори виражали таке сильне емоційне звучання. Особливістю складаного Ізгенгеймського вівтаря було те, що він цілий рік знаходився у закритому положенні. Його центральну частину займала сцена «Розп'яття», у бічних частинах зображено Святих Себастьяна та Антонія, а внизу на приделі — показано сцену «Покладення у гріб».

В часи розквіту італійського Відродження, коли демонструється вся краса людського тіла, Грюневальд зображує Христа у протилежний та найбільш радикальний спосіб. Знівечене важкими ранами тіло Ісуса провисає під власним тягарем. Голова у масивному терновому вінку безвільно повисла додолу. Напружені в болісному жесті пальці рук засвідчують нелюдські муки Спасителя. Варто зауважити, що ніхто до цього часу не наважувався так відверто та реалістично зобразити страждаюче Христове тіло. Є відомості, що при монастирі Святого Антонія у Ізенгеймі поблизу Страсбурга, для церкви якого Грюневальд створив вівтар, був притулок для хворих на чуму. Тут монахи доглядали за приреченими на смерть людьми. Можливо саме тому художник так екзальтовано і з неймовірною напругою передає важкі страждання Христа. Боковини вівтаря відкривалися на свято Господнього Воскресіння і після важкого видовища мук Христа перед глядачами виникала сцена Воскресіння, яка передавала перемогу життя над смертю.

Генезис страсної тематики неможливий без розгляду творчості художника німецького Відродження **Альбрехта Дюрера** (1471—1528). Народився та навчався майбутній митець у Нюрнбергу, одному з найбільших та найбагатших міст Німеччини. Його вважали надзвичайно обдарованою особистістю, адже Дюрер володів багатьма ремеслами: займався музикою, архітектурою, скульптурою, літературою і навіть написав декілька трактатів. Для удосконалення майстерності він багато подорожує та навчається у розвинутих європейських художніх

центрах (Страсбург, Відень, Венеція). Як митець Дюрер багато почерпнув в італійських майстрів, однак у творчості зберіг власні риси, які характеризуються чіткістю контурів, увагою до найменших деталей, що є характерним для художників європейської Півночі.

Свідчення глибокої віри Дюрера знаходимо у словах, написаних на одному з його автопортретів — «Моє життя складатиметься так, як наперед визначено згори». У 1509—1511 рр. художник створює свої знамениті серії гравюр під назвою «Страсті» (Малі та Великі) [12, с. 32—35]. Виконані у техніці ксилографії ці цикли швидко поширились по Північній Італії, визначивши майбутні тенденції розвитку живопису XVI століття. Підказана технікою гравюри можливість створення копії відомого твору стає невід'ємною частиною художньої культури того часу. Згодом страсні гравюри Дюрера настільки вплинули на європейське мистецтво, що схожі мотиви можна було спостерігати у найзнаменитіших живописних циклах Відродження [5].

Графічні серії «Страсті Христові» характеризуються насамперед лінійною довершеністю композиції. Гравюри не тільки глибоко продумані в плані побудови, у них присутня внутрішня напруга, яка найглибше передає драматизм важких переживань. Автор обдумує усе до найменших дрібниць: розташування євангельських персонажів, рух та динаміку їхніх тіл, вирази облич, світлотіньову гармонію та багато інших деталей, які злагоджено вплітаються у досконалу композиційну схему.

Ще один німецький художник **Лукас Кранах** Старший (1472—1553) працював у старих традиціях готичного стилю. У «Розп'ятті» 1503 р. (Мюнхен, Стара пінакотека) він нетрадиційно, по-новому будує композицію, помістивши розп'яття справа і під кутом. Дві самотні фігури Богородиця та св. Іван знаходяться у центрі між трьома хрестами, які замикають простір утворюючи своєрідний трикутник. Примітно, що такий тип розташування голгофських хрестів пошириться у пізніших століттях, проте Кранаху належить першість у створенні такого оригінального компонування сцени Розп'яття.

Доволі відчутні італійський та нідерландський впливи в іспанському живописі XVI століття. Розквіт живопису, так званий «золотий вік» іспанського мистецтва, розпочинається з творчості **Ель Греко**[14]. Початкову художню освіту він отримав в іконописних майстернях, де навчали візантійської манери. Пізніше продовжив навчання у Венеції, практикуючись у Тиціана, а ще згодом — Римі. Після переїзду в Іспанію до кінця життя працював у Толедо. У творах майстра є багато запозичень від візантійської ікони — великі широко відкриті очі його персонажів, видовжені постаті, відчуття особливої містики.

Джованні да Модена. «Розп'яття», 1420. Болонья

У багатьох пасійних циклах Ель Греко змальовує сцену зняття з Христа одежі, коли Його ведуть на Голгофу. Звідси походить іспанська назва сюжету — Есполіо (Espolio або El Expolio), яка дослівно означає «роздягання». Перша картина на цю тему була написана художником для ризниці толедського собору ще у 1579 році. Інші прототипи El Expolio знаходяться у багатьох містах світу: Мюнхен (Стара пінакотека), Нью-Йорк (приватна колекція), Флоренція (колекція Контіні-Бонакоссі), Мадрид (Прадо), Толедо (музей Санта Крус) та інші. У центрі цієї сцени зображено фігуру Христа в червоному одязі зі зверненим до неба поглядом. Образу Христа протиставлені зображення Його катів, з грубими та викривленими до гротеску обличчями. Справа від Ісуса стоїть закований у лати рицар. Дослід-

[14] Доменікос Теотокопулос (1541—1614), на прізвисько Ель Греко (з ісп. — «грек»). Походив з грецького острова Кріт.

ники творчості Ель Греко вважають [6, с. 26], що в образі благородного ідальго художник зобразив себе. У деяких прототипах нижньої частини твору зображено три жіночі постаті — це Богородиця, Марія Магдалена та Марія Клеопова.

При створенні цієї картини, як і багатьох інших, Ель Греко брав за основу текст «Видінь св. Бонавентури», можливо, саме через це настоятель собору Амбросіо Монтезіно не схвалював зображень персонажів, про які не згадано у Святому Письмі. За життя художник створив безліч творів, які втілюють страсну тематику. Більшість з них стали вдалими зразками для наслідування. Варто лише згадати відомий твір автора «Моління про чашу», композиційну схему якого використовують й до сьогодні.

Розгляд творів іспанського пасійного живопису XVI ст. був би не повний без відзначення серії робіт так званого «Будапештського майстра», творчість якого відноситься до кастильської школи. У його страсних циклах помітні впливи Фернандо Галлего — одного з найпопулярніших в 1500-ті рр. кастильських художників. Роботи «Будапештського майстра» надзвичайно самобутні, їх поєднує особливий рожево-сіруватий колір обличчя, який присутній в усіх сценічних персонажів. У багатьох композиційних фрагментах стає помітним вплив фламандського релігійного живопису. Серед найвідоміших страсних творів майстра — «Взяття Христа під варту», «Розп'яття», «Оплакування Христа», «Тайна вечеря» (Будапешт, Музей образотворчого мистецтва).

У XVII ст. особливо посилюється увага до релігійного мистецтва. Страсна тематика, яка набула виняткової популярності в епоху Відродження, продовжує свій розквіт вже у новій — бароко. На початку XVII ст., на противагу Реформізму, виникає активний ортодоксальний церковний рух, який прагне зміцнити вплив католицької церкви. Посиленню позицій католицизму посприяв Тридентський Собор. На думку контрреформістів, Божественна істина відкривається не кожному, а лише праведникам чи розкаяним грішникам через особливе містичне одкровення. Мистецтво відтепер повинно відображати цей своєрідний містичний процес.

Для розквіту італійського бароко особливою та знаковою стала творчість міланського художника Караваджо[15]. Доля митця була сповнена злетів та падінь. Довгий час він переховувався від влади через порушення закону. Є свідчення, що художник певний час перебував у в'язниці, можливо саме через таке непросте життя у його творах присутній винятковий драматичний вираз. Найбільш експресивної динаміки та вибухової сили художник досягає у циклах капелл Контареллі (1597—1602) та Черазі (1600—1601), де епізоди Святого Писання подаються як жорстока та груба реальність. Особливо це помітно саме у сценах Страстей Христових, які підкреслені різкими світлотіньовими контрастами. У власних творах Караваджо прагне віднайти все більш драматичні та вивірені світлотіньові рішення, на які у скорому часі почне звірятися ціла плеяда італійських та європейських майстрів. Тих, хто наслідує манеру міланського митця, називають «караваджистами». Живописний почерк Караваджо в основному базується на антиакадемічних засадах.

Навряд чи знайдуться важчі за силою сприйняття твори як «Бичування Христа» чи «Зняття з хреста», виконані художником у розквіт його творчості. Глибокі темні тіні та освітленні образи на їхньому фоні часом набувають відштовхуючого характеру, хоча самі твори виконані у бездоганній живописній техніці. Образ Христа сприймається як образ жертви, а вся сцена загалом проникнута відчуттям безнадійності. Викривлені від люті обличчя солдатів, які б'ють прив'язаного до стовпа Христа, у пасіях Караваджо створюють ще більшу напругу. Найбільше захоплення у творчості Караваджо викликає динамічне та часом неочікуване використання світла і тіні, що здатне відтворити атмосферу загального напруження.

Встановити силу впливу творчості Караваджо на інших митців надзвичайно важко через відсутність у нього майстерні та офіційних учнів. Його найбільшим послідовником вважається неаполітанець Баттістеллі Карачолло (1570—1637). Певні риси манери Караваджо помітні у пасійних творах Луки Камб'язо (1527—1585). Незвичайний синтез впливу Караваджо, Рубенса та сієнського маньєризму відчутний у страсних творах Бернардо Строцці (1581—1644), особливо це помітно у творі «Оплакування Христа» (1615—1617).

[15] Мікеланджело Мерізі (1571—1610), на прізвисько Караваджо.

Найзнаменитішим художником фламандського живопису XVII ст. був **Пітер Пауль Рубенс** (1577—1640). Його твори на страсну тематику вважаються вершиною фламандського бароко. Їх поява ознаменувала повернення до релігійного мистецтва, яке сильно занепало після іконоборчих виступів реформістів 1566—1565 та 1581 рр.[16], у часи коли було знищено багато творів сакрального мистецтва.

Особливу увагу варто приділити триптиху з Антверпенського собору «Зняття з хреста» (1612—1614). У вишуканій та глибоко продуманій центральній композиції все підпорядковується пластиці Христового тіла, біля якого ніби розгортається нічне дійство. Стараючись підтримати і огорнути у плащаницю Христа, людські фігури застигають у виразних, майже сценічних позах. Особливої експресії сцена набуває завдяки вдалому поєднанню світла та тіні. Зазначимо, що світлотіньові ефекти у Рубенса схожі з манерою Караваджо, який таким чином домагався драматичного наповнення. Ще одна робота Рубенса «Підняття хреста» з церкви св. Вальпургії виконана у діагональній композиції, характерній для стилістики художника. Зобразивши у цьому творі всього декілька фігур, автору зумів передати глибокі драматичні враження.

Також важливе значення для розвитку страсної тематики відіграло іспанське пластичне мистецтво XVII століття. Напружена, страсна експресія характерна для творчості Грегоріо Ернандеса (1576—1636), найвизначнішого представника кастильської школи, автора «Пієти» (Вальядолід, Музей красних мистецтв). Насичений духовним змістом натуралізм характеризує страсні образи Хуана Мартінеса Монтаньєса (1568—1649), наприклад, «Христос Милосердя» (1603—1605, Севілья, собор Санта-Марія де ла Седе).

Вісімнадцяте століття у Європі проходить під впливом ідей Просвітництва. У швидкому часі релігійне мистецтво починає занепадати. Характерні для нової епохи рококо живописні сцени наповнені світським духом, потрапляючи у сакральне мистецтво, вони послаблюють драматизм та вносять своєрідну деструкцію у його сприйняття. Поодинокі мистецькі твори з євангельськими сценами нездатні викликати тих емоцій, які були присутні у попередніх епохах. Сцени страстей не зникають повністю, однак наступні покоління митців не вносять новизни у їх трактування. Разом з цим послаблюється загальний вплив церкви на суспільство та його мораль. Плоди цього занепаду у швидкому часі виявлять себе в утвердженні атеїстичного світогляду.

Загалом поширення теми Страстей Христових у західноєвропейському мистецтві найбільше пов'язане з францисканською та домініканською культурою. З початком другого тисячоліття відбувається поступовий перехід від візантійської художньої програми до реалістичного відтворення іконописних образів. Найбільше цей процес завдячує саме італійському Відродженню, яке на усіх еволюційних етапах вносило новизну у сприйняття страсної тематики. Особливу роль у розвитку пасій відіграло мистецтво нідерландських митців, яке привнесло відчуття особливого трепету та набожності. Максимальної популярності тема страстей набувала у період посилення та утвердження влади католицької церкви. Немаловажну роль у процесі популяризації пасійних тем відіграли такі релігійні віяння як «нова набожність», «оссерванса» та контрреформаторський католицький рух. Відмітимо, що над темою Христових Страстей працювали найвидатніші західноєвропейські митці, кожен з яких вніс свій неповторний вклад. Їхнє новаторство згодом стало надбанням для цілої Європи.

[16] У другій половині XVI ст. на території Нідерландів поширився протестантизм. Король Іспанії Пилип II, під владою якого знаходились Нідерланди, розпочав війну за утвердження католицизму. У результаті війни країна була розколена на дві частини. На півночі, де перемогли протестанти, провінції об'єднались довкола Голландії. Південні провінції стали Католицькими Нідерландами. Їх називали Бельгією, а ще Фландрією — через найбільш розвинуту провінцію.

1. *Алпатов М.В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения / М.В. Алпатов. — М. : Искусство, 1976. — 287 с. : ил.
2. *Геташвили Н.В.* Атлас мировой живописи / Нина Викторовна Геташвили. — М. : ОЛМА Медиа Групп, 2010. — 359 с. : ил. — (2-е изд., испр.).
3. История мирового искусства / ред. Е. Сабашникова. — М. : Бертельсманн Медиа Москау АО, 1998. — 718 с. : ил.
4. *Кемпійський Тома*. Наслідування Христа / Тома Кемпійський ; пер. на укр. д-р Й. Боцян. — Львів : Свічадо, 2005. — 312 с.
5. *Либман М.Я.* Дюрер и его эпоха. Живопись и графика Германии конца XV и первой половины XVI века / М.Я. Либман. — М. : Искусство, 1972. — 240 с.

6. *Марианн Х. Такач*. Испанская живопись от примитивистов до Риберы / Марианн Х. Такач ; пер. с венгер. Л. Шаргина ; оформ. Я. Лендел. — Будапешт : Корвина, 1986. — 22 с. : 48 л. репрод.
7. *Овсійчук В*. Оповідь про ікону / Володимир Антонович Овсійчук, Дмитро Петрович Крвавич. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 2000. — 397 с. : іл.
8. *Овсійчук В*. Українське малярство X—XVIII століть. Проблеми кольору / Володимир Антонович Овсійчук. — Львів : Інститут народознавства НАН України, 1996. — 479 с. : іл.
9. *Тарас В*. Історія виникнення та розвиток традиції вшанування Хресної дороги. Принципи закладання Хресних доріг / Вікторія Тарас // Народознавчі зошити. — 2004. — № 5—6. — С. 878—901.
10. *Giovanni Previtali*. Giotto (prima parte) / Giovanni Previtali // I maestri del colore 14. – Milano : Fratelli Fabbri Editori S. p. A. — Nuova edizione 1976/77. — 25 s.
11. *Kliś Z*. Pasja. Cykle pasyjne Chrystusa w średniowiecznym malarstwie ściennym Europy Środkowej / Ks. Zdzisław Kliś. — Kraków : Wydawnictwo WAM, 2006. — 378 s. : il.
12. The Complete Paintings of Dürer / Introduction by Alister Smith. Notes and catalogue by Angela Ottino della Chiesa. Harry N. Abrams : Inc. Publishers New York., 1968. — 120 s. : il.

Orest Makoyda

SOME FEATURES IN DEVELOPMENT OF HOLY PASSIONS THEMATICS: WESTERN EUROPEAN CONTEXT

In the article have been considered some features of development of Passionate themes in Western European context. The emergence and the origin of realistic tendencies in creation of Passionate Christ's image have been traced. Main stages in development of Passionate themes have been exemplified by the certain Western European artifacts of XI—XVIII cc., primarily Italian ones.

Keywords: Holy Passions, Crucifixion, stylistics, composition, iconography.

Орест Макойда

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СТРАСТНОЙ ТЕМАТИКИ: ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ КОНТЕКСТ

В статье рассматриваются особенности развития страстной тематики в западноевропейском искусстве. Прослежено возникновение и генезис реалистических тенденций в создании образа подверга Христа. Основные этапы развития страстной тематики представлены в отдельных западноевропейских произведениях XI—XVIII ст., прежде всего итальянских мастеров.

Ключевые слова: Страсти Христовы, Распятие, стилистика, композиция, иконография.

Конференції

Михайло СЕЛІВАЧОВ,
Михайло САГАЙДАК,
Петро МАРУСЕНКО

ДЕМАРКАЦІЯ ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВ

«Межі та знаки історії мистецтв» — міжнародна конференція на цю тему розпочалася 14—16 вересня 2010 року в Торуні (Польща) та завершилася рівно через місяць, 14—16 жовтня, у Каунасі (Литва). Присвячувався форум 200-річчю першої у центральній та східній Європі лекції з мистецтвознавства, виголошеної в Імператорському Віленському університеті 15 вересня 1810 р. Джозефом Саундерсом (1773—1854). Англійського гравера, родом із Лондона, який працював над створенням першого альбому репродукцій картин із зібрання Петербурзького Ермітажу, запросив до Вільна князь Адам Чарторийський, відомий державний діяч (міністр іноземних справ Російської імперії у 1804—1806 рр.), попечитель Віленського навчального округу (1803—1923), меценат і колекціонер. — Зібраний ним (але заснований іще його батьком, Адамом Чарторийським-старшим) у Кракові художній музей є одним із кращих на континенті.

Джозеф Саундерс викладав у Віленському університеті передусім граверство. Проте найбільше пишався своїм навчальним курсом історії мистецтв, розробленим уперше в центральній Європі. Віленський художник Ян Рустем, який навчав живопису Тараса Шевченка, намалював портрет англійського колеги. Потім Саундерс жив у Флоренції, а останні роки — в Кременці на Волині, де збереглася його могила.

Про життєвий і творчий шлях митця й педагога доповідали Інесса Свирида (Інститут слов'янознавства, Москва) та головний ідеолог конференції Єжи Малиновський, професор Торунського університету. Річ у тім, що саме Торунь успадкував після Другої світової війни викладацькі кадри й традиції Віленського університету, який у XIX ст. знаходився на території Росії, протягом міжвоєнного десятиліття — у Польщі, а наприкінці 1939 року опинився в складі Литовської держави. Тож литовці перенесли до Вільна, тепер уже Вільнюса, свій литовський університет, заснований 1922 р. у тимчасовій столиці Каунасі, пізніше присвоїли йому ім'я Вітаутаса (Вітольда) Великого. 1989 року каунаський університет відродили, саме він є, разом із торуньським університетом, основним співорганізатором незвичайної «двоповерхової» конференції.

Природно, що майже 80 доповідачів у Торуні (представляли шістнадцять європейських країн включно з Туреччиною, Ізраїлем і США) передусім аналізували ключові проблеми давнього та сучасного мистецтвознавства, доробок провідних досліди-

ків. У колишньому СРСР мистецтвознавство було чи не найбільш небезпечною професією, оскільки в Україні, наприклад, усіх фахівців (за винятком хіба що вчорашніх студентів) протягом 1930-х рр. репресували, а декого й розстріляли (зокрема, академіка Ф. Шміта, професорів М. Макаренка та Ф. Ернста, В. Гагенмейстера, К. Кржемінського та інших). Чи не цією трагічною обставиною слід пояснити те, що з України було аж 14 доповідачів, — значно більше, ніж із будь-якої країни, крім самої Польщі.

Спектр українських доповідей доволі широкий: «Археологія як колиска мистецтвознавства» Михайла Сагайдака (тут і далі подаємо скорочені назви доповідей), «Історія мистецтвознавства у київському університеті» Оксани Сторчай, «Народне мистецтво й орнамент як об'єкт наукового вивчення» Михайла Селівачова, «Мистецькі товариства Буковини на межі XIX—XX ст.» Ірини Міщенко, «Українська мистецтвознавча журналістика» Петра Марусенка. Харків'яни висвітлювали етнографічний дискурс у мистецтві (Лариса Савицька), концепт історії українського мистецтва Дмитра Антоновича (Людмила Соколюк), історіографічні проблеми вітчизняної фотографії (Тетяна Павлова).

Білі плями у вивченні кримськотатарського художнього надбання окреслила Нурія Акчуріна-Муфтієва (Сімферополь). Ольга Новицька (Івано-Франківськ) показала радянське мистецтвознавство як частину тоталітарної культури. Теми доповідей львів'ян Тараса Стефанишина й Олега Руденка, відповідно, львівське мистецтвознавство 1920—1930-х рр. і греко-католицьке церковне мистецтво у сприйнятті польських авторів. Дві доповіді з Кам'янця-Подільського (Наталі Урсу та Інни Березіної) зосереджувалися на історіографії сакрального мистецтва, зокрема на спадщині Домініканського ордена. Треба сказати, що українськими, православними матеріалами оперували також дослідники з інших країн. Назвемо, для прикладу, хоча б доповіді «Теологія й історія архітектури і мистецтва у Східній Православній церкві» (Єжи Устинович, Білосток), або «Польсько-руська археологічна виставка 1885 р. у Львові» (Анджей Фрейліх, Люблін).

У заключній частині конференції, в Каунасі, взяло участь 22 доповідачі. Половина — з Литви, четверо білорусів (які, до речі, визнають Вільну своєю давньою історичною столицею), по двоє з сусідніх Польщі та Латвії, по одному з України, Росії, Естонії. Якщо робочою мовою в Торуні визначили англійську, то в Каунасі — російську. Крім суто фахових методологічних і термінологічних питань особливо жваво дискутувалися проблеми національної специфіки історичних стилів, національної ідентифікації художників, які народилися, формувалися та працювали в різних країнах, впливи на розвиток етнічного мистецтва, зумовлені спадщиною колишніх державних утворень (Давня Русь, Хрестоносці, Річ Посполита й передусім Велике Князівство Литовське, Прусія, Російська й Австрійська імперії, СРСР), перспективи створення загальноприйнятних концепцій історії мистецтва народів у рамках Європейської спільноти.

Учасники конференції оглянули чудовий ранньобароковий ансамбль католицького монастиря у Пажейкісі біля Каунаса (заснований 1674 р., певний час належав православній церкві, тут бував Микола I, похований О.Ф. Львов, автор гімна «Боже, Царя храни»). Дехто з киян відвідали по дорозі й відновлену православну лавру в Супраслі під Білостоком, яка належала в різний час також уніатам і римо-католикам, пам'ятки давньоруської княжої столиці Холм з колишніми православними, а нині католицькими святинями. Втім, сьогодні на Холмщині, Підляшші та й далі на північ костелів є не набагато більше, ніж церков. У теперішній Польщі можна бути православним поляком — шанованим і повноправним. Уявити це у минулому було важко...

Унікальна міжнародна конференція, прекрасно підготовлена з наукового та й побутового погляду, чи не вперше повністю присвячувалася проблемам розвитку саме мистецтвознавства. Можемо пишатися, що піонер нашого фаху на просторах центральної та східної Європи Джозеф Саундерс став за власним уподобанням нашим земляком і знайшов останній спочинок у «Волинських Афінах», як іменували тоді місто Кременець на півночі теперішньої Тернопільської області.

Статті

Світлана РИБАЛКО

ОГОЛЕНА МОДЕЛЬ В ЯПОНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ XIX — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

Визначається місце оголеної моделі та відтворюються засоби її інтерпретації в японському образотворчому мистецтві кінця XIX — першої третини XX століття. Висвітлюються культурологічні та мистецтвознавчі аспекти зображення оголеного тіла в японській художній практиці часів модернізації країни.

Ключові слова: японське мистецтво, живопис, графіка, скульптура, оголена модель, тіло, модернізація, колонізація, гендер.

У мистецтвознавчому науковому дискурсі мистецькі явища часів модернізації постають об'єктом спеціальних досліджень лише від 1980-х років. Однак, попри поширення інтересу до різноманітних галузей мистецтва цієї карколомної доби, проблематика, пов'язана із зображенням оголеної моделі, залишається поза увагою фахівців. Певні спостереження стосовно появи оголених фігур в тогочасному мистецтві знаходимо в монографіях Сато Дошін «Сучасне японське мистецтво і держава Мейджі: політика краси» [9] та Наталії Ніколаєвої «Японія — Європа: діалог в мистецтві» [5]. Обидві дослідниці відзначають суттєві зміни в системі художньої освіти: введення рисунка з натури до навчальних планів заснованої в Токіо академії мистецтв. Такашіна Еріка, досліджуючи зв'язки між західним та японським мистецтвом за часів правління імператора Мейджі, звертає увагу на поширення зображень Небесної Діви, як певну адаптацію європейського жанру ***«ню»*** в його міфологічній інтерпретації до традицій японського мистецтва [12]. Слушні зауваження висловлює японська дослідниця Ікеда Шінобу, розглядаючи появу оголеної моделі в тогочасному мистецтві у контексті гендерної проблематики [1]. Щоправда, зосередженість на соціокультурних підтекстах подібних зображень знівелювала власне художні проблеми.

Між тим, якщо аналізувати масштаби мистецьких зрушень наприкінці XIX — у першій половині XX ст., то саме жанр ***«ню»*** став найбільш складним завданням та випробуванням для японських митців, що прагнули опанувати європейську художню систему. Засвоєння основ жанру ускладнювалося відмінностями у сприйнятті оголеного тіла та його інтерпретаціями в попередньому художньому досвіді, тож розглянемо основні характеристики тіла в традиційній культурі Японії.

Концепція тіла в класичному японському мистецтві. Традиційна японська культура, до якої би галузі ми не зверталися, не цікавиться оголеною людиною. Окремі випадки ритуального оголення залишилися виключно у галузі релігійної практики шінто, натомість в соціальному житті країни костюм виконував одну з найважливіших ролей. Відносини між людьми, людьми та природою, людьми та богами регулювалися не останнім чином засобами вдягання, що знайшло прояв у таких поняттях як «костюмний календар», «костюмний регламент», «рівень вбрання», «костюмний етикет» і т. ін. Тож не дивно, що навіть

Іл. 1. Чьобунсай Ейші. Жінка біля туалетного столика. Сувій. 94,2 x 34,8. Шовк, фарби. Кін. XVIII — поч. XIX ст. Музей мистецтва та ремісництва Азабу, Токіо

Іл. 2. Кейсай Ейсен. Туалет красуні. Кольорова ксилографія. Перша пол. XIX ст.

самий побіжний огляд творів японського мистецтва виявляє відсутність оголеного тіла серед об'єктів, що наділяються якістю краси, є приводом для споглядання та милування. Передусім впадає в око абсолютно однакове трактування тіла в зображеннях людей, якщо, звісно, можна композицію з тканин назвати тілом (іл. 1). Художники, зазвичай, ретельно передавали характер візерунка та фактури тканини і зовсім байдуже ставилися до тілесного образу.

Якщо додати й другорядне значення зображень людини в японському мистецтві, традиційну перевагу каліграфії та пейзажного жанру в жанрово-видовій ієрархії, стає зрозумілою відсутність вчення про ідеальні пропорції людського тіла, будь-яких спроб осмислення особливостей його будови та засобів його зображення. Людина, і тим більш її тілесна оболонка, не вважалися особливим завданням мистецтва або свідченням рівня професійності художника. Постаті аристократів, ченців, поетів, куртизанок, героїв зазвичай показувалися як уособлення соціального або емоційного стану, духовних та моральних якостей, і завжди — як персони, що вбрані певним чином.

Дався взнаки й досвід буддійського мистецтва. Скульптура, яка потребує точної відповіді на запитання, що таке тіло і як воно збудоване, розвивалася в межах буддійської пластики і зосереджувалася на передачі духовної сутності, яка повністю панувала й нівелювала ознаки тілесного. У фундаментальному дослідженні «Форми тіла в житті й мистецтві Японії» професор Карл Генріх Стратц (1858—1924) констатував, що в японському мистецтві ніколи не було чогось подібного до європейських Венер, і хоча на еротичних гравюрах шюнґа зображали неприкрите тіло, сама художня мова, якою митець розповідав про це, дуже відрізнялася [10]. Погоджуючись із німецьким вченим, зробимо деякі уточнення щодо шюнґа, які багатьом європейським вченим уявляються свідченням про перемогу тілесності. Зображення в еротичних серіях мають певні типологічні прикмети: зазвичай саме тіло тільки частково оголене, а найчастіше взагалі повністю приховане в хвилях барвистого візерунчастого одягу.

Загалом у Японії жанр шюнґа не мав такої тривалої традиції, як у Китаї, де збірки ілюстрацій відповідного характеру входили до весільних подарунків. Перші зображення еротичних сцен виникли у «веселих кварталах» Йошівари[1] на початку XVII століт-

[1] Йошівара — квартал розваг в Едо (нині Токіо).

тя. У путівниках по кварталах подавалися ілюстрації: чоловіки й жінки у вільних позах, захоплені бесідою. Згодом інтимні сцени стали подаватися більш відверто, що зумовило заборону цього жанру. Тож шюнґа були, фактично, єдиним та водночас забороненим жанром, де зображувалося оголене тіло.

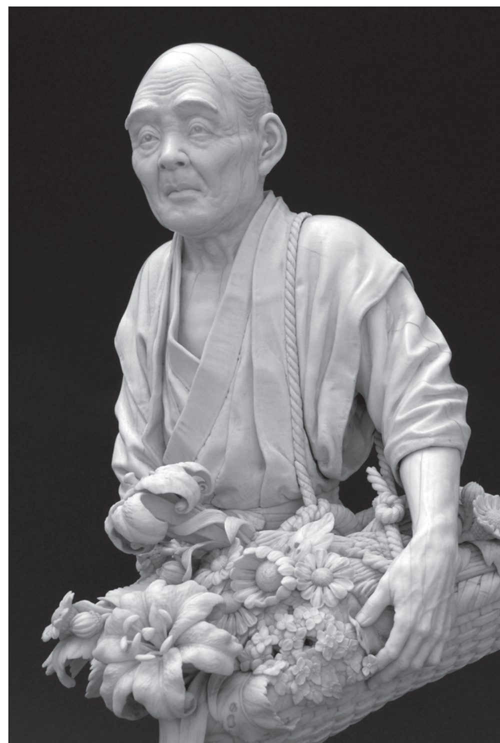
Поза шюнга подекуди зустрічалися й зображення частково оголених красунь, чия голизна обов'язково мала виправдовуватися сюжетом. До усталених мотивів, що передбачали часткове (інколи повне) оголення, слід віднести сцени, пов'язані з ранковим туалетом, перевдяганням, або працею, що потребує оголення (іл. 2). Такі сюжети сприймалися як еротичні, однак самі зображення позбавлені конкретики і жодним чином їх не можна порівнювати з подібними сюжетами в європейському мистецтві, де художник і контуром, і фарбами, і формами розповідав, *що саме* причаровує в обраній моделі. Від японського художника ми дізнаємося лише те, що в зображеній красуні є приблизно намальоване тіло, проте виразно наголошується, що воно — біле.

Піонери жанру «ню». Вивчати людське тіло японські художники почали лише після революції Мейджі (1868), у зв'язку з прийняти курсом на модернізацію країни та можливістю навчатися за кордоном. Сприяло тому і запрошення японським урядом майстрів з Італії для викладання мистецьких дисциплін у Технічній школі мистецтв (*Кобу Bijutsu Gakko*), відкритій у Токіо в 1876 році.

Піонером жанру ***«ню»*** слід вважати учня професора Токійської технічної школи мистецтв Антоніо Фонтанезі (1818—1882) — Ямамото Хосуї (1850—1906). Він один з перших японських митців поїхав до Франції, де майже десять років студіював академічний живопис під керівництвом Жан-Леон Жерома (1824—1904). Саме Ямамото належить перша, написана олійними фарбами, оголена модель (іл. 3).

Робота виконана в 1880 р. під час навчання в Парижі й повністю відповідає вимогам академічного напрямку, що сповідував його вчитель: пластичність пози, м'яке ліплення форми, делікатна манера роботи пензлем, ледь помітні тональні та колористичні переходи, зефірно-рожева плоть контрастує з насиченим за кольором та тоном тлом... Після повернення до Японії художник продовжував працювати у західному стилі, але звертався до традиційних мотивів.

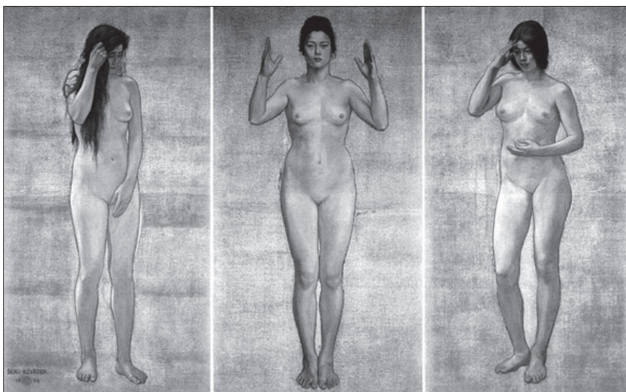
Іл. 3. Ямамото Хосуї. Оголена. 83 x 134,4. Полотно, олія. 1880. Музей мистецтв, Гіфу



Іл. 4. Ішікава Комей. Продавець. Окімоно. Н 55. Кістка. Бл. 1900. Колекція О. Фельдмана, Харків

Отримання художньої освіти західного зразка з обов'язковими натурними студіями позначилося не тільки у творах художників західного напрямку (йога). В роботах різьбярів, що отримали академічну освіту, складно не помітити знання тілесної пластики, що додало їхнім витворам достовірності, переконливості та забезпечило незвичайний успіх як на батьківщині, так і на Всесвітніх промислових виставках (іл. 4). Однак до зображення оголених красунь вони не зверталися. Рідкісні виключення із загального правила призначалися для експонування за кордоном і були радше винятком, аніж правилом. За при-

Іл. 5. Сенкей. Оголена Майко. Окімоно. Н 20,7. Слонова кістка. 1880. Приватна колекція, Лондон



Іл. 6. Курода Сейкі. Мудрість, Враження, Настрій. Триптих. 180 x 99,8. Полотно, олія. 1897. Меморіальний музей Курода, Токіо

клад править статуетка оголеної майко (іл. 5), вирізана з кістки та підписана ім'ям майстра Сенкей.

Показуючи за кордоном роботи у жанрі ***«ню»***, Японія наче стверджувала, що опанувала західну художню традицію повною мірою та навчилася дивитися на оголене жіноче тіло очима цивілізованого глядача. У дійсності це було не зовсім так. Зображувати тіло майстри навчилися, а до сприйняття його краси глядацька аудиторія готова не була. До того ж спеціальним наказом імператора Мейджі було заборонено оголення в публічних місцях. Іронія ситуації полягає в тому, що в прагненні наздогнати Захід уряд схвально ставився до впровадження західного живопису з обов'язковим студіюванням оголеної моделі та водночас привчав суспільство соромитися оголеного тіла. Спроба Курода Сейкі на Четвертій промисловій виставці в Кіото (квітень 1895) експонувати оголену модель, написану ще під час перебування в Парижі, призвела до скандалу та отримала нищівну критику у тогочасній пресі. В картині «Ранковий туалет» (яка не збереглася, але є її опис та чорно-біла репродукція) художник показав оголену жінку, що розчісує волосся перед дзеркалом. Композиційне та живописно-пластичне рішення відповідає тогочасній мистецькій практиці Франції. Незважаючи на те, що сюжет ранкового туалету з напівоголеною моделлю був засвоєний майстрами японської гравюри попередньої доби, його інтерпретація виявилася надто неприйнятною для японських глядачів. На відміну від звичних красунь, чиє тіло, наполовину приховане кімоно, немов виткане з повітря і лише намічене тонким контуром, Курода Сейкі показав оголену модель на повний зріст, соковитими, широкими мазками фарби, впевнено виліплюючи форму. Наге тіло віддзеркалюється у великому свічаді, що дало змогу художникові не тільки продемонструвати інший ракурс жіночої фігури, а й, фактично, подвоїти зображення наготи. Це «свято тілесності» викликало обурення глядачів. Незважаючи на отриману Другу премію за картину й авторитет, громадськість не сприйняла самої ситуації демонстрації оголеної моделі.

Через рік, отримавши посаду професора Токійської академії мистецтв, Курода Сейкі пише триптих «Мудрість. Враження. Настрій», де оголені жіночі моделі виступають як алегоричні образи (іл. 6). За оцінками японських фахівців це один з найзагадковіших творів художника. На наш погляд у згаданому триптиху художник маніфестує оголену модель в алегорично-символічному контексті, показуючи три однотипні (але в різних постановках) фігури, що наче застигли в золотавому площинному умовному просторі. Тіла жінок модельовані майже монохром-

но, за допомогою світла та тіні. Стримана колористична гама, делікатна манера накладання фарб напівпрозорими шарами, виразний контур утворюють синтез європейського та японського художнього досвіду. Триптих одразу після завершення був відправлений до Парижа на Всесвітню виставку, де був відзначений другою премією.

У подальшому Курода Сейкі обстоював свої естетичні переконання і час від часу виставляв картини в жанрі ***«ню»***, але їх експонували завжди в окремій кімнаті, або із тканиною, що затуляла нижню частину.

Оголена модель в японському мистецтві та подолання комплексу тілесної меншовартості. Тривалий час художники, які зверталися до жанру ***«ню»***, представляли переважно європейських натурниць. Тому було декілька причин. По-перше авангардні позиції в опануванні жанру посідали японські митці західного напрямку, більшість з яких провели тривалий час у Європі і підходили до зображення оголеної моделі з позицій європейської школи, де серед розмаїття поставлених задач на першому місці залишалися проблеми форми. Більше того, саме в цей період жанр ***«ню»*** в Європі розвивається поза міфологічним або історичним жанром, зосереджуючись на живописно-пластичних аспектах оголеного тіла. Таке завдання потребувало відповідних натурниць. Тогочасні худорляві, майже пласкі, з рахітичною статурою японки таким вимогам не відповідали. Український художник-футурист Давид Бурлюк, перебуваючи в Японії, відзначав асексуальність японок: «Як навмисне всі дами потворні: відсутність жіночих принад, обтягнутий кімоно бюст, вузький таз, худорлявість — немає простору для чуттєвої спокуси» [2, с. 22—23]. Подібні враження і в його товариша Віктора Пальмова: «Ех, європейки! Ідеш по Йокогамі й серед усього японського пласкозадства раптом — англійка, вони хоча теж худорляві, але все-таки пальчики оближеш!!» [2, с. 23].

Цю особливість японського образу тіла відзначав і Танідзакі Джунічіро (1886—1965): «Пласкі, як дошка, груди з тонкими, немов аркуш паперу, відвислими грудьми; тонко перехоплений живіт; пряма, без жодного рельєфу лінія спини, попереку і стегон; увесь тулуб, худорлявий і плаский, що втратив гармонію з обличчям, руками й ногами та справляє враження не тіла, а палки, — чи не є це прообразом

Іл. 7. Цучіда Бакусен. Жінки островів. Ширма (2 частини). 1665 x 1840. Шовк, фарби. 1912. Національний музей сучасного мистецтва, Токіо

жіночого тіла давніх часів? І досі можна зустріти жінок з таким тілом серед старих пані із традиційних родин та ґейко» [11].

Друга причина вибору західної жінки як моделі містилася в соціокультурних реаліях. Західна оголена модель викликала в японського глядача (тоді ще переважно чоловічої статі) відчуття привласнення і відтак — рівності, як слушно зауважує у своїй праці дослідниця Ікеда Шінобу [1, с. 190—193]. Вибір західної жінки для позування підживлявся ще й комплексом національної тілесної меншовартості, породженим прагненням наздогнати захід та усвідомленням реальної відмінності тілесної конституції японців від європейців. Першим свідченням подолання цього комплексу стала поява зображень оголених япон-

Іл. 8. Хачігучі Гойо. Жінка у лазні. Шін-ханга, кольорова ксилографія. 1915

Іл. 9. Іто Шінсуй. Купання. Шін-ханга, кольорова ксилографія. 1922

ських жінок у творах художників японського напрямку (*ніхонга*). Російський вчений Олександр Мещеряков слушно зауважує, що ейфорія, спричинена успіхами модернізації та, особливо, перемогами в японо-російській війні, зумовила появу сентенцій про несуттєвість расових розбіжностей [4].

Одним з ранніх та програмних творів у зазначеному напрямку слід вважати розпис ширми «Жінки островів», виконану Цучіда Бакусен (1887—1936) в 1912 році. Сюжет розгортається у двох парних ширмах, утворюючи єдину композицію (іл. 7). На тлі природного ландшафту зображено групи напівоголених жінок. Площинність форм, локальні кольори, ритмічна організація зображальних елементів йдуть від традицій японського живопису та, водночас, виявляють помітний вплив творів Поля Гогена (1848—1903). Останнє прочитується не тільки в художніх прийомах, а й у самій трактовці теми, що уособлює міф про «блаженні острови», «Рай», первісний світ, не сплюжений цивілізацією. Напівоголені тіла позбавлені індивідуальності. Вони немов розчинені в природному середовищі. Зображення жінки, що сидить на траві та розчісує довге волосся, є не стільки осучасненим варіантом сцени туалету в жанрі біджінга[2], скільки мотивом, навіяним майстрові враженнями від подорожі на Ідзу-Ошіма.

Згодом майстри *ніхонга* стали активніше звертатися до оголеної натури. Цей процес збігається з новими тенденціями в осмисленні тіла в цілому та оцінці його національного образу зокрема. Як зазначає Олександр Мещеряков, оскільки всі спроби порівняння японського тіла з європейським завершилися провалом, поява в Японії творів, де стверджувалося, що японське тіло прекрасне саме по собі, слід вважати цілком закономірним та природним. Були й спроби підійти до проблеми з іншого боку: те, що раніше вважалося «недоліком», оголосити окрасою [4]. Водночас зростають тенденції до спростування західного тілесного ідеалу.

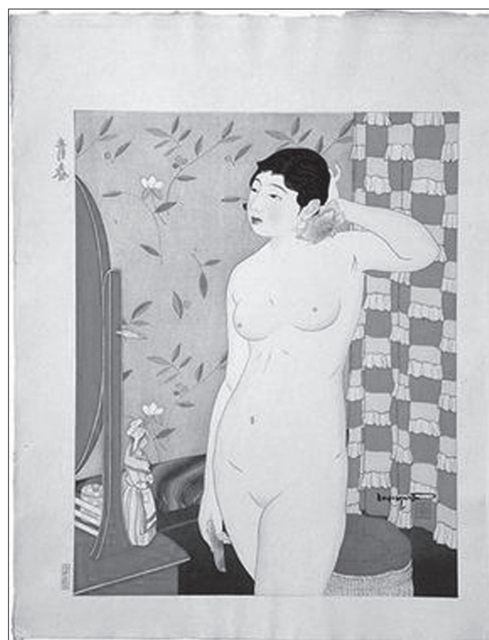
В 1929 р. з'являється стаття «Тілесна краса японців», написана відомим скульптором Асакура Фумьо (1883—1964), якого часто називали «японським Роденом». У статті автор розмірковував про те, що очі, волосся, пальці, тіло японців красивіше, ніж у європейців. Більш того, тіло японців є свідоцтвом більш

[2] Біджінга — жанр у гравюрі та живописі XVII—XIX ст., передбачає зображення красивих жінок.

високої культури. Як слушно зауважує Олександр Мещеряков, Асакура начебто говорить про тілесну красу всіх «японців», але за цими «японцями» чітко проглядає жіночий образ. Недарма й на наведеному ним малюнку, призначеному довести пропорційність японського тіла, зображено саме жінку. «Деякі стверджують, що серед японців мало красунь, але хіба серед європейських жінок знайдеться хоч одна, котра могла би похвалитися такою строгою та, водночас, світлою та вишуканою красою? Я вважаю, що японські жінки — найкрасивіші в світі» [4].

З цього приводу слід відзначити, що не лише тогочасне мистецтво відбиває цю зосередженість на жіночому образі. Жанр *біджінга*, популярний ще з часів Едо (1602—1867), в європейській фаховій літературі перекладається як «зображення красунь», але у дійсності, *біджін* — це «красива людина», тобто термін не має гендерного забарвлення. Однак, практика *біджінга* показує різноманітні аспекти саме жіночої краси. Те саме стосується й мистецтва часів модернізації. Поодинокі зображення напівоголених рибалок, водоносів та інших представників професій, що потребують роздягання, не мали на меті показати красу, довершеність чоловічого тіла, не виникло тут і «героїчної оголеності», як то було в європейському мистецтві. Чоловік у японському суспільстві кінця XIX — першої третини XX ст. мислився як уособлення прогресивних змін, він творив нову історію Японії, його образ мав відповідати масштабу покладених на нього завдань. Символом успішності чоловіка, динаміки та прогресу став костюм західного зразка. Тож оголеній чоловічій постаті не було місця в японському мистецтві.

Оголена модель в японському мистецтві першої третини XX ст.: образотворчі аспекти. Повертаючись до тези Асакура Фумьо про неперевершену красу японської жінки, відзначимо, що сам майстер студіював оголену натуру та відтворював у бронзі красу японських жінок. Щоправда, з тих творів до нашого часу майже нічого не збереглося: між 1941 та 1945 рр. багато з його бронзових скульптур було переплавлено для потреб війни. Значно краще збереглися гравюра та живопис того часу, які красномовно свідчать, що поширення напівоголених моделей в живописі національного спрямування в 1920—1930-ті рр. було до певної міри проявом самоствердження. Однак такі зображення, як і в минулі часи, обов'язково мотивуються сюжетом — онсен (японська лазня), туалет, макіяж, вдягання та ін. Це давало змогу показати модель начебто «випадково», дотримуючись при цьому певної конвенції про скромність, цнотливість: модель ніколи не показується фронтально, але розташовується таким чином, щоб табуйовані частини тіла були закриті. За приклад правлять твори Іто Шінсуй (1898—1972), Торії Котонобо (1900—1976), Наторі Шюнсен (1886—1960), Хірано Хакухо (1879—1957), де красуні зображені або топлес, або повністю оголеними, але оголене тіло позбавлене матеріальності. Якщо в композиціях Хачігучі Гойо «Купання» жіноче тіло прорисоване лише контуром, то в інтерпретації Іто Шінсуй («На початку літа») жіноче тіло немов тане в м'яких градаціях кольору та тону (іл. 8—9).



Іл. 10. Ішікава Торадзі. Серія 10 видів оголених жінок. Шін-ханга, кольорова ксилографія. 1934

Спроби розширити межі традиційного погляду на оголену модель простежуються в творах Ішікава Торадзі (1875—1964) у серії «10 типів оголених жінок», опублікованій 1934 р., привернули увагу чиновників і отримали негативну оцінку (іл. 10). Серія гравюр була заборонена як така, що суперечить розгорнутій урядом компанії Національної Духовної мобілізації (*Кокумін Seishin sodoin Undo*). Вочевидь, в контексті мілітаристської програми об'єднання Азії, яка супроводжувалася пропагандистськими заходами на підтримку усього національного, фронтальний показ оголених жінок, що демонструють

своє тіло, викликав надто прозахідні асоціації. Не додавали патріотизму й використані художником сміливі ракурси, зображення жінок з короткими зачісками на тлі інтер'єрів з європейськими меблями.

Узагальнюючи матеріали мистецької практики кінця XIX — першої третини XX ст., відзначимо й відсутність формальних експериментів. Якщо на Заході оголена натура стала приводом для колористичних та пластичних пошуків, осмислення законів формотворення, конструктивістської інтерпретації побудови тіла, співвідношень кольорів та світла, фарби та фактури, підкорення засобів роботи пензлем логіці форми і т. ін., то в Японії такі завдання у жанрі ***«ню»*** не ставилися.

Вельми показовою у зазначеному сенсі уявляється реакція японських глядачів на твори у жанрі ***«ню»***, що експонував Давид Бурлюк (1882—1967) у вересні 1921 р. на 8-й виставці Ніка[3]. Художник показав два підходи до оголеної натури — імпресіоністський та експресіоністський. Перший, що виразно продемонстрований у картині «Жінка під парасолькою», у цілому викликав розуміння глядачів. Макіно Торао писав: «Жінка під парасолькою» сповнена особливого настрою, що дарує родюча жіноча плоть та музичне повітря, наприклад, сонячне світло, зелені дерева просто неба. Особливо мене вразила ця ніжна жіноча плоть, подивіться на цей образ із почуттям, і ви побачите в ній динамічну красу. Саме ця іманентна краса й змусила художника малювати цю картину» [3, с. 27]. Отже, відчувається, що після першої демонстрації «*ню*» Курода Сейкі пройшло більше 20 років і зображення оголеної натури поступово посіло хоч і не провідне, але законне місце серед живописних жанрів. Щодо імпресіоністичної трактовки тіла, то й тут не виникло протиріч: до 1920-х років імпресіонізм став головним напрямком в Токійській академії мистецтва. Натомість експресіоністична версія жанру викликала негативну оцінку глядачів та критиків. Ямада Мінору намалював іронічну *манга* та додав такий текст: «З-під шкіри жінки вилізають то тут, то там шматки червоного кавуна» [6, с. 70].

Отже, незважаючи на палкий інтерес до усього нового, зверталися до нових прийомів у передачі оголеної натури лише настільки, наскільки можна було відтворити гармонійний образ жіночої вроди. Ніякі естетичні концепції не виправдовували в очах японців «спотворених форм», тож якщо в інших жанрах простежується прагнення триматися у фарватері західних модерністичних течій, то до жанру «*ню*» ексцентричні новації не потрапляли.

На першому етапі опанування жанру «*ню*» простежується прагнення знайти японські відповідники європейським сюжетам, пов'язаним із зображенням оголеного тіла. У той час, як скульптори та графіки частково використовувати попередній досвід, розширивши сюжетний репертуар та палітру засобів художньої виразності, живописці західного напрямку опинилися перед проблемами світоглядного та аналітичного й технічного плану. Якщо в інших жанрах митці демонструють поступове опанування європейських стилів упритул до авангардних течій, то в зображеннях оголеної моделі амплітуда підходів обмежується академізмом та імпресіонізмом.

Представники *ніхонга* при збереженні традиційного площинного трактування тіла, наміченого лише контуром, потрохи розширювали коло сюжетів, вводили крупні плани та нові ракурси. У цілому здобуток представників зазначеного напрямку демонстрував традиційний погляд на тіло: в живописних візіях майстрів кінця XIX — першої третини XX ст. тіло позбавлене матеріальності і є лише натяком на його існування, аніж результатом його вивчення чи поетизації.

Впродовж усього шлях, що пройшли художники, студіюючи оголену модель, відбиваються не тільки особливості опанування західних технік та підходів, а й зміни в самоідентифікації та самооцінці, перехід від безоглядного наслідування західного надбання та комплексу тілесної неповноцінності до ствердження тілесної краси японської нації. Не менш вагомим наслідком цього процесу стало формування реалістичної течії в японській скульптурі, що у поєднанні з традиційними японськими мотивами та засобами різьблення дало змогу активніше ввести японське мистецтво до світового контексту.

[3] Ніка (Ніка-кай) — художнє угрупування, створене 1914 року. Його представники підтримували новітні тенденції у живописі західного напрямку.

1. *Ікеда Шінобу*. Жіночий образ в японському живописі з точки зору тендерної історії мистецтва / Ікеда Шінобу. — Токіо, 1998. — 208 с. (イケダシノブ　『日本絵画の女性像　—ジェンダー美術史の視点から』　筑摩書房（ちくまプリマーブックス120）　1998年).

2. *Капитоненко А.М.* Ошима в бытность Д. Бурлюка / А.М. Капитоненко, Т. Фудзии, А. Судзуки ; пер. с рус. А. Судзуки ; Фонд им. Д. Бурлюка ; Ошим. музей крестьян. искусства им. Горо Кимура. — Симферополь : Фундация им. Д. Бурлюка, 2005. — 27 с.
3. *Макіно Торао*. Враження від експонування творів на виставці Ніка / Макіно Торао // Мідзуе. — № 200. — 1921. — С. 27. (牧野虎雄「二科展出品の感想」『みづゑ』二〇〇号　一九二一年　二七頁。).
4. *Мещеряков А.Н.* Телесный комплекс неполноценности японцев и его преодоление (20—30-е годы XX века) / А.Н. Мещеряков // Вопросы философии. — 2009. — № 1. — С. 65—70.
5. *Николаева Н.С.* Япония — Европа: диалог в искусстве / Н.С. Николаева. — М. : Изобразительное искусство, 1996. — 400 с.
6. *Ямада Мінору*. Манга про виставку Ніка / Сакаі Мокьоу // Чуо Біджюцу. — 7 т. — Токіо, 1921. — № 10. — С. 70. (山田みのる「二科の漫画」『中央美術』七巻一号　一九二一年　七〇頁。).
7. *Earle J.* Splendors of Imperial Japan: Arts of the Meiji Period from the Khalili Collection / Joe Earle. — London, 2002. — 468 p.
8. Exposition Universelle Internationale de 1900: catalogue special officiel du Japon. — Paris, 1900. — 150 p.
9. *Sato Doshin*. Modern Japanese Art and the Meiji State : The Politics of Beauty. Getty Research Institute / Doshin Sato. — Los Angeles, 2011. — 376 p.
10. *Stratz C.H.* Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner / C.H. Stratz. — Stuttgart, 1904. — 300 s.
11. Танидзаки Джуничиро. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://fb2lib.net.ru/read_online/55739#TOC_idp2008240.
12. *Takashina Erika*. Japan and the West in Meiji Art. — Mode of access: //http://www.kyoto-u.ac.jp/en/research/forefront/message/rakuyu09_b.htm — Title screen.

Svitlana Rybalko

NAKED MODEL IN THE JAPANESE ART OF THE LATE XIX — AND THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY: TRADITION AND INNOVATION

The article has exposed some locations for nude models in the art of Japan during late XIX and first third XX cc. The author has throws light upon the cultural aspects of Japanese art and the place of nudity in its practice through the era of modernization.

Keywords: Japanese art, painting, drawing, sculpture, naked model, body, modernization, colonization, gender.

Свитлана Рыбалко

ОБНАЖЕННАЯ МОДЕЛЬ В ЯПОНСКОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX сс.: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

В предлагаемом исследовании определено место обнаженной модели и средства её интерпретации в японском искусстве живописи конца XIX — первой трети XX сс. Автором освещены культурологические и искусствоведческие аспекты изображения обнаженного тела в японской художественной практике эпохи модернизации страны.

Ключевые слова: японское искусство, живопись, графика, скульптура, обнаженная модель, тело, модернизация, колонизация, гендер.

Євген КОТЛЯР

ПАМ'ЯТКИ ЄВРЕЙСЬКОГО МИСТЕЦТВА КАМ'ЯНЕЧЧИНИ У ВИДАННЯХ ШКОЛИ ГАГЕНМЕЙСТЕРА: ПОШУКИ І ВІДКРИТТЯ

Стаття присвячена розшуку та дослідженню матеріалів з єврейського мистецтва Поділля, які були зібрані і видані відомим українським мистецтвознавцем, художником, педагогом і видавцем Володимиром Гагенмейстером (1887—1938), спільно із Костем Кржемінським (1893—1937) у рамках видавничої діяльності Кам'янець-Подільської художньо-промислової школи (школа Гагенмейстера). Автор розглядає унікальні «рукотворні» видання з мистецтва цієї школи, намагаючись знайти серед них і два єврейських альбоми про надгробки з єврейського кладовища в Кам'янці-Подільському (1926) та розписи дерев'яної синагоги у Смотричі (1929). Спроби знайти хоча б одне вціліле видання поки виявляються марними. Разом з тим, автор знаходить і виводить на світло папку з окремими листами (24 од.) з літографічними зображеннями мацев, що відносяться до видання про кам'янецький єврейський цвинтар. Ця знахідка дає змогу представити надгробки знищеного старого кладовища як історичний і художній артефакт, а також оцінити художній рівень самих малюнків і естетику видання.

Ключові слова: Кам'янець-Подільський, школа Гагенмейстера, єврейське мистецтво, розписи синагог, надгробки, іконографія, символіка, стилістика.

Серед раритетних видань з юдаїки, присвячених єврейським пам'яткам смуги осілості, могли б знаходитися праці багатьох вчених. Однак сумна доля цих дослідників і згортання програми національного будівництва взамін нової, класової парадигми розвитку суспільно-культурного життя в Радянському Союзі, зіграли свою фатальну роль. Такого роду недописані, невидані, втрачені або зовсім знищені матеріали, недоступні сучасникові, можна розділити на кілька груп. До першої з них відноситься незавершені і невидані рукописи репресованих у 1930-ті рр. вчених. Низка подібних матеріалів збереглася у багатьох центральних і місцевих архівах і музеях на території колишнього СРСР і має величезну цінність для фахівців. До другої групи можна віднести наукові праці та книги, які були підготовлені, але не видані. Зараз відомі тільки їх назви, а також фрагменти з них. Найбільш наочний приклад — доля «Альбому єврейської художньої старовини» Семена Ан-ського[1] [9]. Нарешті, третя група — це видання, що вийшли мізерним накладом, але пізніше були знищені в ході сталінських репресій разом з їх авторами. Саме до цієї останньої групи і відносяться матеріали т. зв. «школи Гагенмейстера», про які йтиметься далі.

Інтерес до єврейського мистецтва колишньої смуги осілості в перші десятиліття радянської влади спричинився до формування ряду єврейських музеїв та експозицій єврейського народного мистецтва у «загальних» державних музеях: художніх, історичних та краєзнавчих. Велика частина музейних працівників у другій половині 1920-х рр. розуміла важливість цієї спадщини, виступала за її збереження і вивчення, а деякі навіть готували до видання окремі статті та книги [11, с. 124—129; 16]. Відомі краєзнавці та мистецтвознавці, такі як Д. Щер-

[1] Ан-ський Семен Якимович (Шлойме-Занвл (Соломон) Раппопорт; 1863—1920) — російський і єврейський письменник, поет, драматург, публіцист, етнограф, громадський і політичний діяч, фундатор єврейської етнографії. У 1912—1924 рр. здійснив експедиції по смузі єврейської осілості з метою вивчення традиційної культури східноєвропейського єврейства. Зібраний ним матеріал склав основу Єврейського музею в Санкт-Петербурзі, а відкритий світ єврейської старовини показав гігантський пласт багатовікової єврейської культури напередодні її знищення за часи Першої світової та громадянської воєн. За матеріалами експедицій, Ан-ський планував видати п'ять томів «Альбому єврейської художньої старовини», однак підготував лише один том, який також не вдалося випустити через революційні події.

баківський[2], П. Жолтовський[3], Г. Брілінг[4], Ф. Мовчанівський[5], І. Манєвич[6] та ін. зібрали значні колекції пам'яток єврейського традиційного мистецтва в оригінальних речах або світлинах, частину з яких передбачалося видати у вигляді альбомів та монографій. До числа цих дослідників і належить постать видатного діяча культури, видавця і дослідника, директора Кам'янець-Подільської художньо-промислової профшколи ім. Г.С. Сковороди Володимира Миколайовича Гагенмейстера (1887—

Іл. 1. Поштова листівка з видами пам'яток Кам'янця-Подільського. Літографовані зображення Кам'янецької художньо-промислової школи. Худ. В. Гагенмейстер. 1928 р. Передній та зворотній боки

Іл. 2. Видавнича марка Кам'янецької художньо-промислової профшколи

[2] Щербаківський Данила Михайлович (1877—1927) — видатний український етнограф, археолог, мистецтвознавець, один з фундаторів українського мистецтвознавства. В ІА НАН України зберігається його архів (ф. 9), в т. ч. численні світлини та рукописні матеріали пам'яток єврейської культури та мистецтва, які збирав учений в ході своїх наукових експедицій [15, с. 156—158]. Його невеличка стаття про єврейське мистецтво колишньої смуги осілості, побудована на матеріалах експедиції вченого по Поділлі та Волині 1926 р., стала єдиною публікацією, яка вийшла у радянській Україні в міжвоєнний час [21].

[3] Жолтовський Павло Миколайович (1904—1986) — доктор мистецтвознавства, видатний український мистецтвознавець і музейний працівник, який стояв біля витоків українського мистецтвознавства. В ІР НБУВ, в архіві С.А. Таранушенка (1889—1976), директора Музею українського мистецтва у Харкові, де до 1933 р. працював Жолтовський, зберігаються експедиційні фотографії вченого, у т. ч. сотні світлин синагог і єврейської забудови містечок (ф. 273) [15, с. 152—156]. Жолтовський опублікував єдину в післявоєнний час в СРСР спеціальну статтю про єврейське мистецтво, яка була заснована на його експедиціях кінця 1920-х — початку 1930-х рр. [5]. Детально про внесок вченого в сферу арт-юдаїки див. спеціальну статтю автора цієї публікації [12].

[4] Брілінг Густав Вольдемарович (1867—1940-ті рр.) — директор, а пізніше науковий співробітник Вінницького історико-побутового (нині краєзнавчого) музею, де була зібрана велика колекція юдаїки. Планував у співпраці із Всеукраїнським музеєм єврейської пролетарської культури ім. Менделе Мойхер-Сфоріма в Одесі видати спільний альбом про пам'ятки єврейської старовини, однак репресії та загибель вченого завадили здійсненню цієї ідеї.

[5] Мовчанівськй Феодосій Миколайович (1899—1938) — український музеєзнавець і археолог, з 1925 р. очолював окружний музей і архів в Бердичеві, під його початком був створений Бердичівський історико-культурний заповідник, він досліджував пам'ятки старовини і докладав зусиль для їх збереження, багато зробив у т. ч. і для єврейської культури, вивчав надгробки Бердичівського єврейського кладовища, з 1932 р. аж до арешту в 1938 р. і швидкої загибелі, працював у Києві.

[6] Манєвич Ісак Аронович (1888—1976) — радянський посадовець, в 1923—1926 рр. був інспектором у справах музеїв, виставок і екскурсійної справи Головполітосвіти Наркомосу УРСР, працював вченим фахівцем Політвідділу релігійного культу живопису у Всеукраїнській комісії з ліквідації майн релігійних установлений всіх культів, колекціонер і дослідник пам'яток єврейської матеріальної культури.

Іл. 3. Володимир Гагенмейстер. Обкладинка видання. Кам'янець-Подільський. 1930 р.

Іл. 4. Смотрич. Дерев'яна синагога сер. XVIII ст. Зовнішній вигляд. Фото П. Жолтовского, 1930 р. (ІР НБУВ. — Ф. 278. — С. 473. — Од. зб. 788)

1938). Всі 17 років, які Гагенмейстер керував цією школою аж до її закриття (1916—1933 рр.), були пов'язані з культурним піднесенням цього краю, активною роботою директора і співробітників цієї школи із популяризації народного мистецтва всього регіону [1; 2; 8; 18].

Щоб відчути художній рівень тих видань з юдаїки, про які піде мова, треба зануритися в атмосферу тієї великої подвижницької роботи, яку почав Гагенмейстер, його колеги та учні в Кам'янець-Подільському. Це були дуже різнопланові митці і гуманітарії, які намагалися не тільки вивчати, але й піднімати художні промисли і традиції, виховувати в рамках школи як навчального закладу нове покоління національно мислячих художників. Поряд з навчально-творчою діяльністю, роботою трьох відділів: літографського, керамічного і ткацтва при школі організувалися виробничі майстерні, на базі яких і здійснювалися видавничі проекти. В їх основі лежали матеріали літніх експедицій викладачів школи та їхніх учнів, де вивчалося і збиралося народне мистецтво, досліджувалися гончарство, вишивка, настінні розписи, народний одяг, сільське будівництво, стародавні архітектурні пам'ятки. Їх ретельно замальовували, а після виготовляли літографії у своїй же шкільній майстерні, на основі яких і друкували тиражі книжок з народного мистецтва (іл. 1, 2). Український історик і мистецтвознавець Сергій Білокінь, який досліджував діяльність подільської школи, підкреслював обмеженість засобів і матеріалів, коли в хід йшли списаний з іншого боку папір і довоєнні карти Поділії. Але водночас самі видання представляли собою зразки високого мистецтва. Так видавалися альбоми за окремими видами народного мистецтва Поділля: вишивка, стінний розпис, гутне скло, народний одяг тощо [1, с. 33—45]. Він же вказував і на їх характер виробництва, де самі книжки із дбайливо вклеєними кольоровими відбитками — що було дуже недешево в той час, виконаними самими авторами та їх учнями ілюстраціями, становили, фактично, артефакти «аристократично-бібліофільського колекціонування».

Молодший сучасник Гагенмейстера, відомий мистецтвознавець Володимир Січинський (справжнє прізвище — Сіцінський)[7], пов'язаний в ті роки з культурним середовищем Кам'янця-Подільського, у своїй роботі 1937 р. [19, с. 20—23] так описував одне з видань цієї школи «Настінні паперові прикраси Кам'янеччини» (1930): *«Як дізнаємося з тексту, опублікований матеріал був зібраний В. Гагенмейстером разом зі своїми учнями Кам'янецької художньо-промислової школи. Ав-*

[7] Січинський Володимир Юхимович (1894—1962) — архітектор, художник-графік, бібліограф, мистецтвознавець, дослідник орнаментики, громадський діяч, з 1923 р. жив і працював спочатку у Львові, а потім на Заході, здобув всесвітню славу як поборник української культури, національних традицій і відродження.

тор, крім інформаційної частини, призводить спосіб виготовлення вирізок (укр. — *витинок.* — *прим. В. Січинського*][8], *їх матеріал, форму, орнаментальні мотиви, назву, місце розміщення, місцевості, звідки вони походять і пр. Такий методологічно розроблений підхід до теми робить короткий текст альбому надзвичайно цінним. Видана книжка-альбом не тільки чудово, але й вишукано, з великим смаком і талантом, так, що може служити зразком для наших «столичних» видавців. З урахуванням на недоступність* видання (*тираж всього 80 екземплярів*) *спробуємо описати його оформлення. Тверда обгортка дуже старанно виконаної палітурки має обкладинку з білого крейдованого паперу приємної матової поверхні, спинка (хребет) книжки зроблена з блакитного полотна насиченого кольору. На обкладинці друкований текст і кольорова репродукція витинкі, в трьох кольорах. Книжка обгорнута прозорою матовою калькою і вкладена в картонну теку. Внутрішній бік обкладинки і перший аркуш — з червоного глянцевого паперу, з якого, власне, і виготовляються витинкі. Цей папір зафарбований лише з одного боку, так, що, перевертаючи цей перший аркуш, виходить дотепний і логічний перехід до титульної сторінки, де знову бачимо маленьку кольорову репродукцію. Інша кольорова репродукція витинок поміщена як заставка тексту. Цей останній надрукований на дуже «бідному» папері, але приємного сірого тону. Серед тексту — таблиця з тоновою автолітографією В. Гагенмейстера — загального вигляду хати з витинками Ольги Отаманюк з с. Бакоти. Далі йдуть 15 таблиць з темного картону з приклеєними репродукціями витинок. Репродукції надруковані дуже добре літографським способом, причому деякі листи мають шість кольорів, що при літографському друку займає дуже багато праці і часу, т. к. кожна з цих таблиць повинна бути відтиснута шість разів!*» (іл. 3).

Іл. 5. Смотрич. Дерев'яна синагога. Розпис над Арон Кодешем. Худ. Олександр Зеєв, син рабі Іцхака Каца, сер. XVIII ст. Фото П. Жолтовського. 1930 р. (ІР НБУВ. — Ф. 278. — С. 473. — Од. зб. 804)

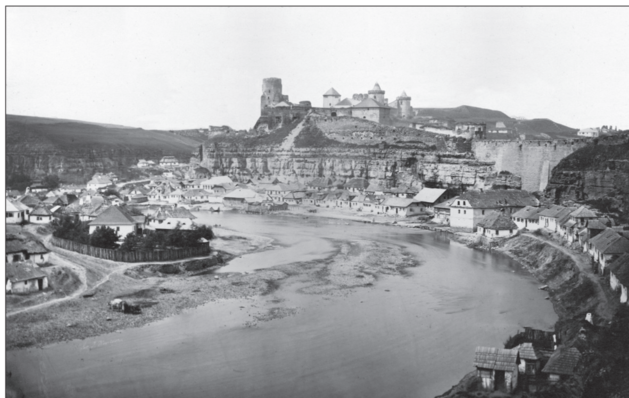
Іл. 6. Смотрич. Дерев'яна синагога. Розпис склепіння. Худ. Олександр Зеєв, син рабі Іцхака Каца, сер. XVIII ст. Фото П. Жолтовського. 1930 р. (ІР НБУВ. Ф. 278. — С. 473. — Од. зб. 805)

З не меншим захопленням він описував і другий альбом В. Гагенмейстера («Настінні розписи Кам'янеччини», 1930): «*Щоб мати уявлення про це дійсно розкішне і дороге видання, досить сказати, що деякі репродукції мають п'ять різних кольорів, є також репродукції, виконані кількома відтінками одного кольору, а також три ілюстрації — триколірною технікою (накладенням кольорів один на інший), що в літографії вимагає особливої уваги та вміння*».

Наведені враження і сам контекст діяльності школи дають змогу дійсно оцінити цінність цих видань, при тому, не тільки виходячи із завдань і досягнень власне книжкового, видавничого мистецтва, але й їх

---

[8] В сучасному українському — витинанки (від українського слова — витинати — «вирізувати»). До слова, в єврейській традиції подібна техніка називалася *рейзеле*. З її допомогою виготувлялися різні предмети ритуального вжитку, зокрема *мізрахи* (з івр. — «Схід») декоративні панно, які вішалися в синагозі або єврейському будинку на східну стіну в бік Єрусалима, куди слід було молитися. В українському середовищі їх називали східниками.



Іл. 7. Кам'янець-Подільський. Вид на єврейську забудову біля підніжжя фортеці в передмісті Карвасари. Фото 1860-х рр. Юзефа Кордиша (1824—1896). (ІДБМР ЛННБС)

Іл. 8. Шломо і Фейга Глікштейн (прабабуся і прадід Є. Котляра), які разом з численною родиною загинули у серпні 1941 р. під час нацистської окупації Кам'янця-Подільського. Фото 1940 р.

культурного значення. Серед авторів видань, які самі виконували для них малюнки, можна назвати, окрім самого В. Гагенмейстера і його коллег, К. Адамовича, В. Шавріна[9], Ю. Сіцінського[10] — батька В. Січинського (Сіцінського), К. Кржемінського[11] та ін.).

До 1926 р. під егідою цієї школи, у т. ч. при авторстві самого Гагенмейстера та його колеги Костя Кржемінського (1893—1937), а також групи інших дослідників, художників і студентів видавництвом вже було випущено 12 кольорових видань великого формату з дослідження українського народного мистецтва. Пізніше були опубліковані і дві унікальні роботи, яким, власне, і присвячена стаття — книги про пам'ятки єврейського мистецтва. Перша з них — праця К. Кржемінського про єврейські надгробки Кам'янця-Подільського вийшла в 1926 р. [13], а друга книга, вже спільно з Гагенмейстером — з архітектури і розписів синагоги у містечку Смотричі —побачила світ трьома роками пізніше [14].

Але в 1933 р. Гагенмейстера репресували; він переїхав до Харкова, потім до Києва, де також вів активну наукову роботу, і де знову був звинувачений в українському націоналізмі, заарештований і в 1938 р. розстріляний (роком раніше був убитий і К. Кржемінський), а його спадщина конфіскована та знищена. Пошуками унікальних видань школи В. Гагенмейстера, які виходили вкрай обмеженими тиражами, — від декількох десятків до 150 примірників, а в період репресій систематично вилучалися зі сховищ, займалися вчені декількох поколінь, у т. ч. і донька Гагенмейстера Ольга Ерн (Гагенмейстер-Корецька). Виявлена на сьогодні «українська» частина цієї спадщини становила за деякими оцінками близько 60 примірників.

Єврейському мистецтву пощастило ще менше. Книжку про синагогу у Смотричі знайти поки не вдалося. Її тема, пов'язана з традиціями настінних розписів, була особливо близька обом авторам. Так, В. Гагенмейстер вже видав до того часу книгу «Стінні розписи на Поділлі» (1927). Торкаючись безпосередньо синагоги, важливо згадати, що ще в листопаді 1926 р., працюючи на кафедрі народного господарства і культури Подолії Інституту народної освіти, Гагенмейстер зробив публічну доповідь «Настінні розписи Смотрицької синагоги» [20, с. 98—99]. Ця робота стала продовженням його улюблених досліджень настінних розписів українських хат.

[9] К. Адамович був викладачем профшколи; він створював ілюстрації для видань школи, зокрема, для книги «Гончарні миски с. Бубнівка», виданої у 1927 р. В. Шаврин також викладав у профшколі, художник, автор малюнків (автодереворитів) до видання «**Селянський одяг** на **Поділлі**», яке вийшло у 1927 р.

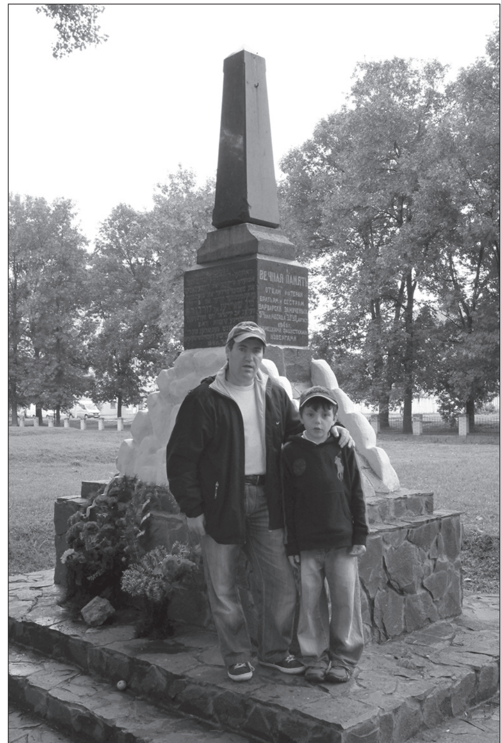
[10] Сіцінський Юхим Йосипович (1859—1937) — видатний історик Подолії, археолог, етнограф, мистецтвознавець, музеєзнавець, громадський діяч. До революції був священиком, потім повернувся до світського життя і відіграв велику роль у становленні наукових та музейних інституцій. Разом з Гагенмейстером став ініціатором краєзнавчої та етнографічної роботи при школі.

[11] Кржемінський Костянтин Іполитович (1893—1937) — художник і архітектор, організатор навчальних мистецьких закладів і педагог, музейний працівник, реставратор станкового живопису, дослідник традиційного мистецтва. У 1924—1927 рр. викладав креслення в художньо-промисловій профшколі в Кам'янці-Подільському.

Як і інші його колеги, Гагенмейстер не відокремлював єврейського мистецтва від українського і вважав це єдиною культурною спадщиною регіону. Для згаданого К. Кржемінського, випускника відділення живопису та архітектури Київського художнього училища (1917), організатора художньої освіти та музею українського мистецтва в Умані, автора книги «Стінні розписи на Уманщині. Мотиви орнаменту» (1927), робота над літографічними зображеннями розписів синагоги в Смотричі також була продовженням його професійної діяльності як художника, реставратора і дослідника. На думку Павла Жолтовського, що вивчав подільські синагоги в 1930 р., саме синагога в Смотричі була найбільш яскравим і зразковим прикладом традиції розписів подільських синагог серед інших синагог середини XVIII ст., які досліджував вчений у той період[12] (іл. 4—6). Треба думати, що очі цих дослідників дійсно вибрали краще і типове, що представляло єврейське мистецтво регіону. Мабуть, саме видання представляло собою комплект окремих літографій. На жаль, ми можемо тільки здогадуватися, в яких кольорах, виходячи з видавничої практики школи, могли бути надруковані ці зображення, як і про самі обрані сюжети.

До недавнього часу вважалося загубленим і друге видання — про кам'янецькі єврейські надгробки — *мацеви*, хоча одна із сучасних дослідниць діяльності школи Гагенмейстера, Л. Божко, вказувала цю книгу серед збережених примірників його видань [2, с. 70]. Нещодавні розвідки автора цієї статті у фондах Національного художнього музею України дали змогу атрибутувати частину матеріалів як сторінки з цієї книги Гагенмейстера[13].

В архівно-документальному відділі музею довгий час зберігалася колекція різних образотворчих матеріалів: фотографії, передруковані відбитки (НХМУ, АДВ, ф. 33, оп. 3). Співробітники музею зіставляли



Іл. 9. Автор статті з сином Даниїлом біля пам'ятного знака на місці масового знищення євреїв. Кам'янець-Подільський, липень 2012 р.

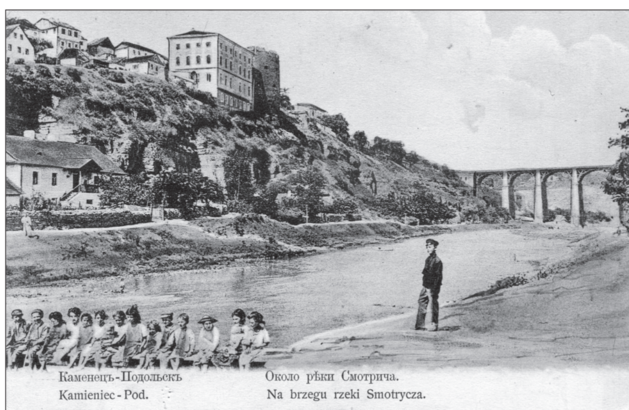
Іл. 10. Єврейська родина. Фото Михайла Грейма. 1860-ті рр.

їх з експедиційними матеріалами 1920-х рр., які були зібрані згаданим Д. Щербаківським, тодішнім завідувачем історико-побутовим та етнографічним відді-

[12] Жолтовський писав про це у своєму автобіографічному рукописі, що зберігається в його фонді, в ХДНБК (Ф. 23. — Р-193). Ці матеріали були опубліковані у 2013 р. [17, с. 23—24, прим. с. 533—534]. Синагога у Смотричі описується також в монографії вченого «Монументальний живопис України XVII—XVIII ст.» [7, с. 120—121].

[13] Автор висловлює особливу подяку співробітникам НХМУ Юлії Литвинець і Ларисі Амеліної за допомогу в роботі з цими матеріалами та їх атрибуції.

Іл. 11. Заняття в єврейській школі (хедері). Фото Михайла Грейма. 1860-ті рр.



Іл. 12. Кам'янець-Подільський. Вид на річку Смотрич та синагогу (чотириповерхова будівля на горі ліворуч від Гончарної вежі). Листівка початку XX ст. (ЦДІКСЄ)

лами цього музею, і М. Біляшівським[14], його директором. Ретельне вивчення цих матеріалів дало несподіваний результат. Серед різних матеріалів були виявлені зображення пам'яток єврейського ритуального мистецтва, і серед них 24 розрізнених аркуші з відбитками літографських малюнків єврейських надгробків, наклеєних на картон, розміром 35,5 x 26,2 см[15].

Стиль видання цих листів у вигляді наклеєних на синьо-зелений картон відбитків з літографованими зображеннями *мацев* був аналогічний графічному вирішенню інших видань школи Гагенмейстера. Всі вони, виходячи з підписів, відносилися до одного міста — Кам'янця-Подільського.

Але перш ніж розглянути ці матеріали, підкреслимо, що самі надгробки на старому єврейському кладовищі були свідоцтвом багатовікової історії кам'янецького єврейства, яка почалась тут ще з кінця XV століття. Трагічні події XX ст. практично стерли сліди євреїв у міському середовищі — численні синагоги, колоритну і своєрідну житлову забудову в різних частинах міста: в історичному центрі, поблизу басейну річки Смотрич, Карвасарах, Підзамче, Польських і Руських фільварках (іл. 7). Разом з тим, довгі століття Кам'янець-Подільський був єврейським центром Поділля, незважаючи на те, що піднесення громадського, соціального і культурного життя євреїв краю завжди змінювалося трагічними подіями. Деякі сюжети стали частиною світової єврейської історії. Найвідоміший з них — відкритий диспут в міському катедральному соборі між представниками ортодоксальних єврейських громад Поділля і прихильниками лже-месії Якова Франка (1726—1791). Він був ініційований у 1757 р. місцевим єпископом Миколою Дембовским. Франкісти отримали перемогу, на «повержену» єврейську громаду була накладена контрибуція, а Талмуд був оголошений книгою, що підлягав спаленню [10, т. 4, к. 60—61; т. 9, к. 300—306]. Понад 1000 примірників Талмуду, привезених з усього Поділля, було спалено на площі біля Ратуші. З середини XVIII ст. місто було одним з головних центрів поширення хасидизму. Перепис населення 1897 р. виявив понад 16 тис євреїв — 40% від загальної чисельності городян. До цього часу євреї вже заселили більшу частину Старого міста.

Однак захоплення міста військами української Директорії, що супроводжувалось погромами, ставка в місті Симона Петлюри та Директорії УНР (1919—1920-ті рр.), а після її розгрому Червоною армією придушення релігійного та національного життя і загальний економічний спад призвели до зубожіння й міграції значної частини євреїв. Нацистська окупа-

[14] Біляшівський Микола Федотович (1867—1926) — археолог, етнограф, мистецтвознавець, музейний працівник, дійсний член ВУАН, з 1902 по 1923 рр. — директор Київського міського музею, пізніше перейменованого в Київський художньо-промисловий і науковий музей, а з 1924 р. — у ВІМШ. Згодом на основі цього музейного зібрання було створено три окремих музеї, які сьогодні називаються Національний музей Тараса Шевченка, Національний художній музей України (де і були виявлені зазначені матеріали) і Національний музей українського народного декоративного мистецтва.

[15] У наведених до статті репродукціях номери аркушів є порядковими номерами розміщення зображення у самій книзі, які були проставлені автором малюнків на картоні. Вони відповідають хронології надгробків.

ція була катастрофою для єврейського населення міста. З 26 по 28 серпня 1941 р. було знищено 23600 євреїв, мешканців самого Кам'янця-Подільського (у т. ч. і родина автора цієї статті) (іл. 8, 9), а також євреї, депортовані з Угорщини. До лютого 1943 р. включно всі євреї Кам'янця, в т. ч. мешканці гетто, були знищені [10, т. 4, к. 60—61][16].

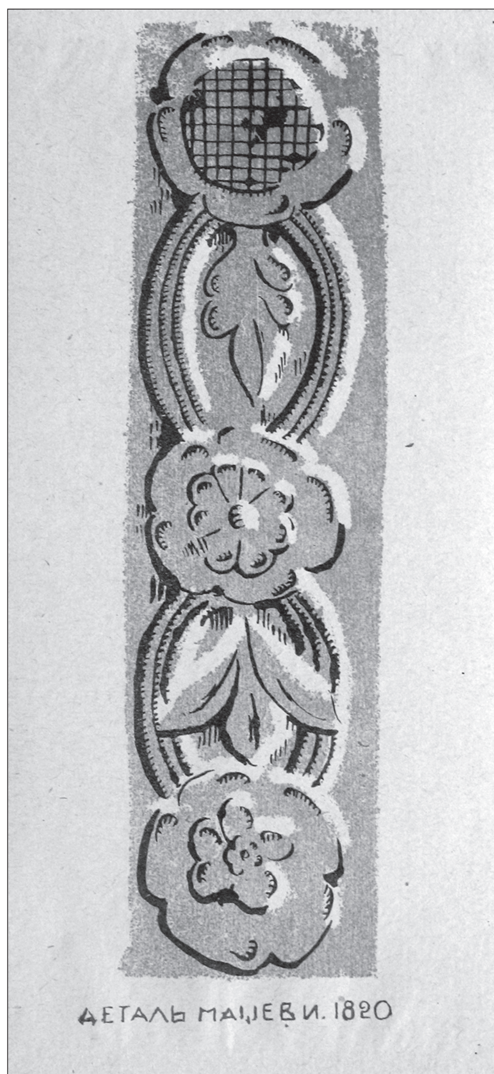
Місто, яке було колись сповнено єврейським життям, забудовою та топонімікою, повністю втратило свій зримий єврейський контекст. Історичні краєвиди Кам'янця, єврейська містечкова забудова біля каньйонів ріки Смотрич, типажі його мешканців, у т. ч. і євреїв, були відображені на світлинах відомих кам'янецьких фотографів Юзефа Кордиша (1824—1896) (іл. 7) та Михайла Грейма (1828—1911) (іл. 10, 11). Єврейські будинки можна побачити на архітектурних пейзажах Кам'янця 1860—1870-х рр. у творах знаменитого художника, літератора і музиканта Наполеона Орди (1807—1883). Є вони (а також єдина, збережена дотепер будівля Великої ремісничої синагоги) і на численних поштівках початку XX ст. (іл. 12). Однак доторкнутися до цього наживо вже неможливо. Руїни єврейського кладовища, на відміну від багатьох некрополів, що збереглися, скажімо в Бродах, Сатанові або прилеглому до Кам'янця Хотині, не дають уявлення про культурну і художню спадщину кам'янецьких євреїв. Описів та світлин з *мацев* цього кладовища не зустрінеш у відомих дослідженнях, наприклад, у книзі Давида Гобермана про єврейські надгробки [3]. Але тим цінніше й унікальніше той матеріал, який у 1926 р. був зафіксований Костем Кржемінським в літографіях кам'янецьких надгробних стел і виявлений нині у фондах Національного художнього музею.

Знову повернемося до цієї колекції. У виявленій папці аркуші з одними й тими ж сюжетами повторювалися кілька разів, але на загал було десять різних зображень. Причому, сучасна архівна нумерація аркушів, очевидно, була проставлена без всякого принципу і переслідувала лише одну мету — взяти на облік одиниці зберігання. На відміну від неї, авторська нумерація чітко відображала хронологію датувань самих надгробків. Це було

[16] На місці масового знищення євреїв у Кам'янці-Подільському встановлені меморіальні пам'ятники, де також наведені ці дані.

Іл. 13. Мацева на старому єврейському кладовищі в Кам'янці-Подільському. 1761 р. Літографія з альбому К. Кржемінского. 24,3 х 14,7 см (НХМУ, АДВ. — Ф. 33. — Оп. 3. — Од. зб. 6. — Арк. 1)

Іл. 14. Мацева. 1814 р. Літографія. 23,5 х 15 см (НХМУ, АДВ. — Ф. 33. — Оп. 3. — Од. зб. 7. — Арк. 2)



Іл. 15. Деталь різьблення мацеви. 1820 р. Дереворит. 18,8 x 8,2 см (НХМУ, АДВ. — Ф. 33. — Оп. 3. — Од. зб. 12. — Арк. 4)

не важко встановити, оскільки під зображенням, крім вказаного міста та фрази «Старий єврейський цвинтар», були підписані конкретні дати відтворених надгробків. Серед 10-ти представлених *мацев* були малюнки надгробків 1761, 1814, 1818, 1820 (фрагмент орнаментальної різьби), 1822, 1825, 1830, 1832, 1835 і 1837 років. Треба думати, що К. Кржемінський, автор цих малюнків, робив вибірку надгробків для свого видання на свій розсуд, ймовірно, орієнтуючись на зовнішній вигляд і композицію стел, типологію сюжетів і орнаментики, а також стилістику різьблення. Оскільки дати на надгробках були вказані гебрайськими літерами, здається, що хтось із місцевих євреїв йому допомагав їх розшифровувати, а можливо і пояснював семантику зображень. Цілком імовірно, що автор і сам міг прочитати дату, тому що в той період культурне поле взаємодії між євреями та їх оточенням було досить тісним, і *гематрія* (числове значення, відповідне кожної літері гебрайського алфавіту) надгробних датувань не була особливим секретом. У працях та експедиційних щоденниках багатьох українських дослідників, наприклад, вже згаданих Щербаківського та Жолтовського, також були зафіксовані «перекладні» дати. Так чи інакше, немає сумніву в тому, що головним принципом відбору об'єктів для Кржемінського була фіксація найбільш цікавих в художньому відношенні надгробків, які могли становити певний тип стели свого часу. У цьому сенсі ці десять малюнків можна розглядати як репрезентацію художніх особливостей надгробків кам'янець-подільського єврейського кладовища, так і зразки самобутності єврейської художньої традиції регіону.

Зіставлення дат і зображень яскраво показує стилістичну еволюцію *мацев* з 60-х рр. XVIII ст. до кінця першої третини XIX ст.: тут, на Кам'янеччині, аж до кінця 1820-х рр. в декорі *мацев* були сильні барокові тенденції. Так, все поле обрамлення епітафії покривалося густим рослинним декором, який завивався в характерні завитки і концентрувався у верхній третині *мацеви*, де зображувався основний сюжет. У надгробку 1761 р. — це вазон з деревом життя, де птах, що летить зверху, клює плоди з дерева життя (іл. 13). У *мацевах* 1810-х рр. це рослинні форми у вигляді квітки мальви і соняшника (1814) (іл. 14) або плетеного кошика (1818), де лоза самого кошика непомітно переходить в живі стебла квіток, буквально обплітаючи текст епітафії. Це вже працює як метафора вічного життя у Райському саду, що ілюструє заключну формулу всіх надгробних текстів — п'ятибуквену абревіатуру вислову «Нехай буде його душа (небіжчика. — *Є. К.*) зв'язана у в'язці живих» (Шмуель I 25:29), яка супроводжувала померлого до іншого світу [4, с. 201].

Надгробки 1820-х рр. зберігають загальну стилістику і форму каменю з трикутним фронтоном, які по боках — бордюрах — все так же вирішені за допомогою стебел і розкритих квіток з їх характерною пластикою завивання (іл. 15). Лише у верхній частині — на стику трикутника — ці завитки повторюють його форму і підкреслюють характер завершення (*мацеви* 1822 і 1825 рр.) (іл. 16).

У 1830-х рр. відбуваються вже помітні зміни, пов'язані з впливом стилю класицизм. Трикутна форма завершення надгробків зникає і витісняється строгими прямокутними обрисами каменю. Квітуче обрамлення, що підкорялося раніше тільки кордону кам'яної брили, тепер підпорядковується строгій архітектоніці порталу. Автор наводить кілька різних за трактуванням вирішень. У надгробку 1830 р. вже можемо бачити пілястри з капітелями і таким, як і раніше, розірваним фронтоном з завитками. На самому фронтоні зображений лев, який бадьоро крокує, вдихаючи запах однієї з симетрично розташованих квіток, ймовірно, квітучої акації. Квіти виступають як своєрідні апотропеї, підкреслюючи химерний зв'язок європейської архітектури і народного мистецтва (іл. 17).

Наступний за часом аркуш з надгробком 1832 р. демонструє інший тип декоративного різьблення: тут композиційно площину каменю розбито на строгі геометричні поля — вертикальні бордюри з виступами, які несуть верхню плиту з начебто вставленим до неї кесоном (іл. 18). Усередині зображені симетрично розведені по боках класицистичні вазони з виткими квітками, а також центральним мотивом — двома левами, що стоять на ажурному порталі з повернутими назад головами.

Передостанній за часом надгробок з малюнків цієї папки відноситься до 1835 року. Тут зовсім інший характер різьблення, з використанням великих узагальнених форм і досить аскетичним малюнком в цілому. Строгість класицистичної мови підкреслюють вертикальні бордюри з прорізаними смугами, що нагадують сплощені пілястри. Вони заповнені похилою лінійною насічкою, в якій вгадуються мотиви скручених стовбурів спіралеподібних колон, популярних за часів бароко. Верхня частина становить своєрідний картуш, окреслений вже традиційними для кам'янецьких надгробків завитками. Їх ритми повторюють поміщені всередині дві симетричні гілки, що нагадують скоріше екзотичний лавр, ніж зразки місцевої флори (іл. 19). Цей приклад показує і зміну ставлення до смерті і пам'яті покійного через образи рослинної символіки. Якщо в перших випадках квіти, виноград і вазони уособлювали ідею переходу померлого в простір вічного життя до очікування райських часів і приходу *Машиаха* (Месії), коли настане воскресіння з мертвих, то ці, вже суто класи-

Іл. 16. Мацева. 1822 р. Літографія. 22,5 х 14 см (НХМУ, АДВ. — Ф. 33. — Оп. 3. — Од. зб. 5. — Арк. 14)

Іл. 17. Мацева. 1830 р. Літографія. 24,5 х 17 см (НХМУ, АДВ. — Ф. 33. — Оп. 3. — Од. зб. 21. — Арк. 7)

Іл. 18. Мацева. 1832 р. Літографія. 22,5 x 15,5 см (НХМУ, АДВ. — Ф. 33. — Оп. 3. — Од. зб. 24. — Арк. 8)

Іл. 19. Мацева. 1835 р. Літографія. 21,5 x 13 см (НХМУ, АДВ. — Ф. 33. — Оп. 3. — Од. зб. 28. — Арк. 9)

цистичні мотиви, висловлювали інші почуття. Це — скорбота, воздаяння вшанування і вічної пам'яті людині, яка пійшла.

В останньому аркуші 1837 р. бачимо домінування сюжетно-орнаментальних мотивів над масивом епітафії. Площина *мацеви* розділена на дві частини, які оформлені простою лінійною рамкою з поглибленням. Весь декор перенесений у верхню частину, де по центру зображений гігантський класицистичний вазон (по стилю такий, як на *мацеві* 1832 р.). З нього виступає теж величезна квітка мальви, яка виконує і роль своєрідного солярного знака. Це зіставляє ідею коловороту всього сущого із джерелом життя. Інші квіти по боках набагато меншого розміру, як і парні фігурки левів, що підтримують вазон, припавши до цього джерела життя. Цей зразок ілюструє те, як народний майстер вільно оперує масштабами, підпорядковуючи все виразу головного завдання — демонстрації невичерпності джерела життя і безмежності Творця. На однієї з літографій цього надгробка (їх три із загальної кількості аркушів) позначені вручну параметри *мацеви* і символи в його верхній частині. Це два леви, що фланкують вазон з квітами. Із залишених автором розмірів ми дізнаємося, що висота надземної частини надгробка була 98 см (при тому, що значна частина пішла під землю), ширина стели — 48 см, висота верхнього поля з різьбленням — 50 см, а товщина каменю — 8 см (іл. 20).

Характерно, що сам Кржемінський зображує *мацеви* не як вчений-дослідник, а як художник. Він не уточнює малюнки *мацев*, не прикрашає їх і не реконструює втрати каменю та різьблення, що були на момент його відвідин кладовища. Він їх фіксує в тому вигляді, в якому застав. Наприклад, на *мацеві* 1830 р. він промальовує тільки одну пілястру порталу, навмисно деінде показуючи світлими плямами, що інша була збита або втрачена за минуле сторіччя. Так само він передає і втрачені написи. Художник зображує надгробки в їх природному положенні: деякі стоять вертикально, інші похилені, частково або глибоко пішли під землю.

Компонування аркуша досить умовне, але енергійний малюнок у три тони з експресивно вихопленою світлотінню, що підкреслює обсяг рельєфу, виказує професійність і віртуозність художника-графіка (треба думати К. Кржемінського), який, вочевидь,

хотів «схопити» загальний образ пам'ятки, стилізувати її під манеру народного майстра. У цьому особливий колорит і самобутність цього мистецтва. Малюнки відображають регіональну специфіку різьблення кам'янецьких надгробків, особливості їх сюжетів і орнаментики, включення місцевих, українських мотивів. Так, дивовижно поєднуються в різьбленні однієї з *мацев* 1814 р. дві квітки: мальва із солярною символікою і соняшник. Вони однакові за розміром (на противагу реальності) і підкреслюють «національний» дух універсальної ідеї джерела життя і кругообігу часу. Ці мотиви зустрічаються і на інших надгробках. Автор альбому не випадково наводить деталь різьблення *мацеви* 1820 р., де зображує ці квіти, в поєднанні з листям і стеблами в єдиний орнаментальний мотив. Ймовірно, він бачив у цьому найбільш яскравий і водночас типовий характер декору кам'янецьких надгробків.

У надгробку 1822 р. майстер-каменеріз зобразив двох левів, вирішених у наївній манері народного мистецтва, які підтримують знизу характерний український глечик і якийсь посуд, що нагадує таз або тарілку. Рука зверху тримає цей глечик за специфічно скручену ручку (так зазвичай виготовляли місцеві глиняні вироби), зображуючи процес обмивання рук. Це був традиційний мотив, який поміщали на надгробках левитів — нащадків жрецького коліна Леві, одного з 12-ти колін Ізраїля.

Підкреслимо ще раз, що стилістично ці та інші *мацеви* демонстрували синтез квітучих барокових форм, які поступово змінювали свій пишний декор на строгість та тектоніку класицизму, були збагачені мотивами місцевої флори і побуту. Все це природно і органічно вписувалося у загальну канву затверджуваного в першій третині XIX ст. стилю класицизму. Однак тут, в провінції, були сильні також і інші, примітивістські традиції, що виходили з фольклору, місцевих промислів і пластичної мови народного мистецтва. Все це ми бачимо на прикладі цих літографій з кам'янецьких надгробків.

Відкриття описаного матеріалу уможливлює хоча б частково відновити це видання. Тепер ми можемо уявити, як виглядає цей унікальний альбом, а також надихнутися на більш старанні пошуки збережених примірників старих книг з юдаїки. Знайдені сторінки виявилися вирваними не тільки з окремого видання кам'янець-подільської школи, а також з наукової

Іл. 20. Мацева. 1837 р. Літографія. 21,3 х 15 см (НХМУ, АДВ. — Ф. 33. — Оп. 3. — Од. зб. 1. — Арк. 10)

бази єврейського мистецтва — арт-юдаїки, яка зароджувалась в міжвоєнний час. Ці дослідження єврейської художньої старовини були перервані на самому злеті і відновлені через більш як півстоліття вже в роки незалежної України. Вони доносять до нас образи зниклого світу, дають відчуття дотику до вічної та невичерпної культурної спадщини.

Умовні скорочення:
ВІМШ — Всеукраїнський історичний музей ім. Т.Г. Шевченка
ІА НАНУ — Інститут археології Національної академії наук України, Київ
ІДБМР ЛННБС — Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника
ІР НБУВ — Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського, Київ
НХМУ, АДВ — Національний художній музей України, архівно-документальний відділ
ЦДІКСЄ — Центр досліджень історії та культури східноєвропейського єврейства, м. Київ

1. *Білокінь С.* «Білі круки» подільського друкарства: Про видання Кам'янець-Подільської худ.-пром. профшко-

ли, 1921—1931 / Сергій Білокінь // Пам'ятки України. — 2000. — Ч. 3—4 (128—129). — С. 33—45.
2. *Божко Л.* Викладання народного мистецтва в школі В. Гагенмейстера на Поділлі (1920—1930-ті роки) / Лариса Божко // Етнічна історія народів Європи. Збірник наукових праць. — К. : Унісерв, 2008. — Вип. 24. — С. 69—74.
3. *Гоберман Д.* Еврейские надгробия на Украине и в Молдове / Давид Гоберман. — М. : Имидж, 1993. — Т. 4. — (Серия: Шедевры еврейского искусства).
4. *Дворкин И.* Старое еврейское кладбище в г. Меджибоже / Илья Дворкин // История евреев на Украине и в Белоруссии: Экспедиции. Памятники. Находки. — Вып. 2 / сост. Лукин В.М., Хаймович Б.Н., Дымшиц В.А. — СПб., 1994. — С. 195—201.
5. *Жолтовский П.Н.* Памятники еврейского искусства / Павел Жолтовский // Декоративное искусство СССР. — 1966. — № 9. — С. 28—33.
6. *Жолтовский П.Н.* Umbra vitae: Жизнеописание Павла Флавиариуса с повествованием о протекании и путях его жизни, о скорбных и радостных временах его существования, а также и о странствиях его по разным местам нашего обширного Отечества и за рубежом, и о том, что наполняло дарованную ему жизнь: Воспоминания : в 2 ч. / Павел Жолтовский. — Львов, 1970-е—1986. — 630 л. // Харківська державна наукова бібліотека ім. В.Г. Короленка. Відділ рідкісних книг та рукописів. Ф. 23. Архівний фонд Павла Жолтовського (1904—1986). Р-193.
7. *Жолтовський П.М.* Монументальний живопис України XVII—XVIII ст. / Павло Жолтовський. — К. : Наукова думка, 1988.
8. *Каменська Л.* «Дворянин, чужа, класово ворожа людина...». Кость Кржемінський, хто він насправді? / Л. Каменська // Україна. — 1993. — № 18. — С. 13—14.
9. *Канцедикас А.* Альбом еврейской художественной старины Семена Ан-ского / Александр Канцедикас, Ирина Сергеева. Серия: Шедевры еврейского искусства. — М. : Имидж, 2001. — 336 с.
10. Краткая еврейская энциклопедия (в 11 т.). — Иерусалим : Общ-во по исследованию еврейских общин ; Центр по исследованию и документации восточноевропейского еврейства ; Еврейский университет в Иерусалиме, 1988. — Т. 4 ; 1999. — Т. 9.
11. *Котляр Е.* Еврейские музеи и коллекции первой трети XX века: судьба и следы художественного наследия (Львов ; Санкт-Петербург ; Одесса ; Киев) / Евгений Котляр // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Сходознавчі студії. — Харків, 2009. — № 12 (2). — С. 113—133.
12. *Котляр Е.* Иудаика Павла Жолтовского / Евгений Котляр // Егупець. Художньо-публіцистичний альманах. — К. : Центр досліджень історії та культури східноєвропейського єврейства ; Дух і літера, 2011. — Ч. 20. — С. 330—367.
13. *Кржемінський К.* Пам'ятки єврейського мистецтва на Кам'янеччині. Мацеви: єврейські надгробки / Кость Кржемінський // Видання Кам'янецької художньо-промислової профшколи ім. Сковороди. — К.-П., 1926.
14. *Кржемінський К.* Архітектура та стінні розписи синагоги м-ка Смотрич / Кость Кржемінський, Володимир Гагенмейстер // Видання Кам'янецької художньо-промислової профшколи ім. Сковороди. — К.-П., 1929.
15. *Лифшиц Ю.* Две неизвестные коллекции по истории материальной культуры евреев восточной Европы / Юлий Лифшиц // История евреев на Украине и в Белоруссии: Экспедиции. Памятники. Находки / сост. Лукин В.М., Хаймович Б.Н., Дымшиц В.А. — Спб. : Петербургский Еврейский университет ; Институт исследований еврейской диаспоры, 1994. — Вып. 2 (Труды по иудаике). — С. 152—158.
16. *Лукин В.* Традиционное еврейское искусство глазами украинских краеведов / Вениамин Лукин // Канон и свобода. Проблемы еврейского пластического искусства. — М. : Дом еврейской книги, 2003. — С. 72—84.
17. Павло Жолтовський. Umbra Vitae. Спогади. Листування. Додатки // Павло Жолтовський. Вибрані праці : в 3 т. — Т. I. — Харків : Видавець Савчук О.О. — 608 с.
18. *Паравійчук А.* Школа Гагенмейстера / Андрій Паравійчук // Жовтень. — 1983. — № 4. — С. 105—107.
19. *Січинський В.* Видання мистецько-промислової школи в Кам'янці / Володимир Січинський // Українська книга. — Львів, 1937. — Кн. 1. — С. 20—23.
20. *Філь Ю.* До історії Кам'янець-Подільського наукового при УАН товариства / Юхим Філь // Записки Кам'янець-Подільського наукове при Українській академії наук товариства. — Кам'янець-Подільський, 1928. — Т. 1. — С. 91—99.
21. *Щербаківський Д.* Пам'ятки мистецтва на Правобережжі / Данило Щербаківський // Коротке звідомлення Всеукраїнського археологічного комітету за 1926 рік. — К. : Українська Академія наук ; ВУАК, 1927. — С. 191—209.

Yevhen Kotlyar

ON JEWISH ARTISTIC MONUMENTS OF KAMYANETS DISTRICT IN PUBLICATIONS OF HAHENMEISTER SCHOOL: SEARCH AND DISCOVERIES

The article has presented some re-found materials on Jewish art of Podolia, esp. the artworks gathered and published under supervision of Volodymyr Hahenmeister (1887—1938), widely-known Ukrainian art historian, lecturer and publisher in cooperation with K. Krzheminsky (1893—1937) within the framework of editory activities by Kamyanets-Podilsky industrial school (Hahenmeister school). The author has considered two unique books published by this school — the album devoted to memorials of Jewish cemetery in Kamyanets-Podilsky,

published in 1926, and one devoted to paintings of wooden synagogue in Smotrych of 1929. All attempts to find even one of the two albums had no results. The author of the article has found in the archives several documents only — 24 lithographic pictures of the memorials. This finding allows us to represent the tombstones of the old destroyed cemetery as a historical and art artifacts, as well as to evaluate the aesthetics of the mentioned publication.

Keywords: Kamyanets-Podilsky, Hahenmeister school, Jewish art, synagogue, wall-paintings, tombstones, iconography, symbolism, stylistics.

Евгэн Котляр

ПАМЯТНИКИ ЕВРЕЙСКОГО ИСКУССТВА КАМЕНЕЧЧИНЫ В ИЗДАНИЯХ ШКОЛЫ ГАГЕНМЕЙСТЕРА: ПОИСКИ И ОТКРЫТИЯ

Статья посвящена поискам и изучению материалов по еврейскому искусству Подолии, которые были собраны и изданы известным украинским искусствоведом, художником, педагогом и издателем Владимиром Гагенмейстером (1887—1938), совместно с Костем Кржеминским (1893—1937) в рамках издательской деятельности Каменец-Подольской художественно-промышленной школы (школа Гагенмейстера). Автор рассматривает уникальные «рукотворные» издания по искусству этой школы, пытаясь найти среди них и два еврейских альбома о надгробиях еврейского кладбища в Каменце-Подольском (1926) и росписях деревянной синагоги в Смотриче (1929). Попытки найти хотя бы одно уцелевшее издание пока оказываются тщетными. Вместе с тем, автор находит и выводит на свет папку с отдельными листами (24 ед.) с литографическими изображениями мацев, относящихся к изданию о каменецком еврейском кладбище. Эта находка позволяет представить надгробия с уничтоженного старого кладбища как исторический и художественный артефакт, а также оценить художественный уровень самих рисунков и эстетику данного издания.

Ключевые слова: Каменец-Подольский, школа Гагенмейстера, еврейское искусство, росписи синагог, надгробия, иконография, символика, стилистика.

Наталія ЛЕВКОВИЧ

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ БСАМІМІВ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ XVIII — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX ст.

Проаналізовані єврейські ароматниці (бсаміми) Східної Галичини XVIII — першої третини XX ст., підкреслена важливість запалювання пахощів для проведення ритуалу авдали під час шабатуй відповідно — ролі самого бсаміма. Окрема увага зосереджена на формуванні типів і форм бсамімів Західної Європи та Галичини: зокрема у вигляді вежі, на високій підставці; геометричної форми, переважно круглі, конусоподібні з ледь опуклим завершенням, або циліндричні; ті, що наслідують зооморфні форми; у вигляді рослин, переважно квітів соняха, дубового листя з жолудями; бсаміми комбінованих форм. Бсаміми досліджено в контексті розвитку загальноєвропейських мистецьких процесів окресленого періоду.

Ключові слова: бсамім, ритуальні пахощі, декоративне оздоблення, орнамент, філігрань, карбування, лиття.

Для сучасного українського мистецтвознавства важливими є дослідження мистецтва окремих етнічних груп, що впродовж віків проживали й творили свою історію та культуру на теренах України. Вивчення єврейського декоративно-ужиткового мистецтва Східної Галичини XVIII — першої третини XX ст. є одним з пріоритетних напрямів для розуміння цілісної картини мистецьких процесів. Пам'ятки єврейського мистецтва Галичини зберігаються в численних музейних збірках, приватних колекціях і здебільшого розглядаються в контексті розвитку єврейського мистецтва загалом, відокремлено від території створення, наявності взаємовпливів, творчих інспірацій, що й зумовлює актуальність дослідження. До проблематики вивчення бсамімів зверталася низка провідних учених, зокрема в контексті єврейського церемоніального мистецтва в середині та другій половині XX ст. — Хешил Гольніцкі [7], Абрам Каноф [10], Стефен Кайзер [11], а також Фаїна Петрякова [12], Тетяна Романовська [4], Олександр Канцедікас [1] та ін.

Використання ароматів для проведення обрядів у різних культурах світу має надзвичайно давні традиції, а запалювання пахучого зілля, смол, ладану — своє символічне значення. Водночас пахощам приписували особливі містичні та терапевтичні здатності, зокрема в боротьбі проти епідемій і численних захворювань. Для пахощів виготовляли спеціальні ароматниці, помандери для мускусу та амбри, які носили прикріпленими до одягу або ж встановлювали в приміщеннях. Основні типи та форми цих предметів у Європі формуються в епоху Середньовіччя та значно еволюціонують у наступні історичні періоди, а спектр їх використання суттєво розширюється.

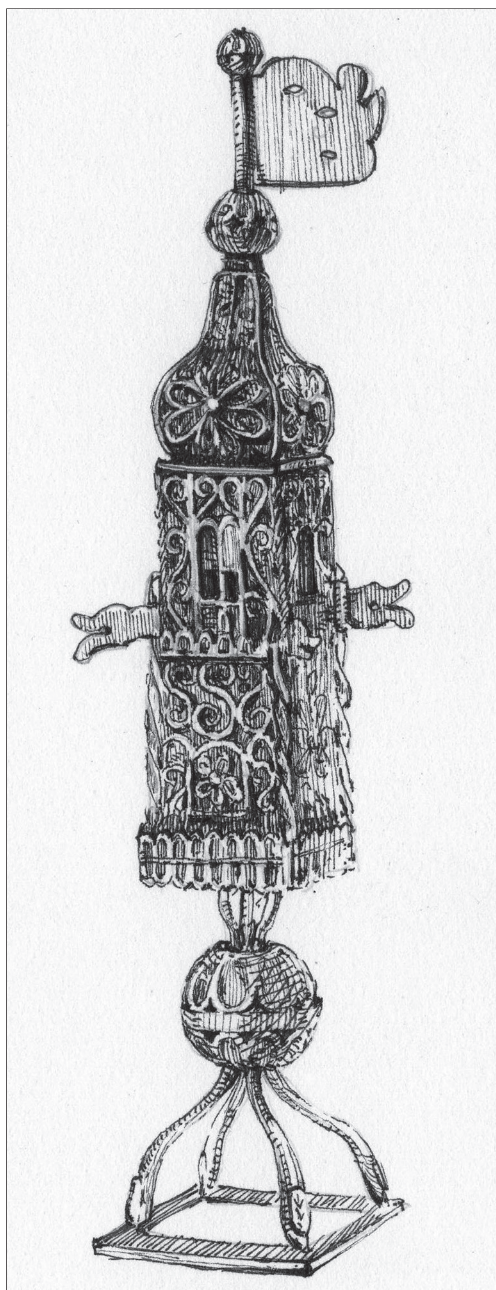
У культурі іудаїзму запалювання пахучого зілля є важливою складовою ритуалу авдала (хавдала) в період святкування шабату. Значення суботи-шабату для єврейського народу неможливо переоцінити, важливість його втілюється в прислів'ї, що впродовж усієї історії «не євреї зберегли шабат, а шабат зберіг євреїв», допоміг зберегти народ, його національну ідентичність у часи найтяжчих гонінь і переслідувань. Шабат — пошанування суботи — посідає одне з центральних місць у іудаїзмі та є вічним союзом між Богом і народом Ізраїлю. Важливість зберігати святість суботи багаторазово підкреслюється в Торі та є однією з десяти основоположних заповідей Божих.

Авдала є церемонією відділення свята, суботи від буднів. Традиції, молитви та благословення авдали

обумовлені в трактаті Берахот, першій частині Мішни, а відтак і Талмуду. Берахот входить і до Єрусалимського Талмуду, остаточно відредагованого в IV ст., і Вавилонського Талмуду, редакція якого датується VI століттям. Авдала («відділення, розділення») — це бенедикція, що проголошується під час вечірньої молитви наприкінці суботи. В основі церемонії авдали — проголошення символічних текстів у супроводі ритуальних дійств. У кодексі «ШульханАрух» (96) прописано, що чоловік, який здійснює благословення, у праву руку бере келих з вином, а в ліву — ємність зі пахощами та промовляє: «...Той, що створив плід виноградного грона», потім бере вино в ліву руку, а пахощі у праву — і промовляє «...Той, що сотворив ароматні пахощі». Авдалою благословляється Всевишній, який поділив пітьму і світло, священне і повсякденне, суботу і будні, народ Ізраїлю — решту народів. Для здійснення ритуалу авдали впродовж століть використовують низку предметів, а саме — запалюють переплетену свічку (або свічку з переплетеним гнотом), шабатний підсвічник ібсамім — спеціальний контейнер для спалення ароматного зілля, спецій. Варто зазначити, що вибір пахощів досить довільний і не регламентований, окремі з них привозили з Палестини, Аравії, Ірану, країн Африки, традиційно використовували ладан, миро, корицю, алоє, шафран, розмарин та ін. рослини. У Біблії написано, що пахощі зберігалися як коштовності при царському дворі та храмі (Вихід 25.6; 1 Пар 9.29). Аромат трактується як символ духовності, безперервного зв'язку з Богом, адже запах є нематеріальною субстанцією, але безперечно відчутною, так і присутність Бога є нематеріальною, але всеохопною. Саме це й акцентується в молитві в період авдали. За народною традицією вважається, що іудеям на шабат дається ще одна душа, яка відлітає разом з пахощами авдали.

У єврейських усних і письмових законах немає чітких правил виконання бсамімів. Ранніх пам'яток, датованих часом регламентування церемонії авдали в трактатах, до нашого часу не збереглося. Більшість артефактів датується XVII ст. і наступними періодами, а їхні форми та декор часто відповідають загальноєвропейським зразкам. Аналіз численних бсамімів (предметів, які в музеях і на світових аукціонах визначені як бсаміми або зазвичай належали єврейським родинам) дає змогу з упевненістю стверджувати, що інколи для ритуального запалювання пахощів іудеї використовували ароматниці, початково призначені для ширшого вжитку. Схожі за формами, техніками виробництва та декоративним оздобленням ємності для пахощів використовувалися і для церемонії авдали, і для ароматизації приміщень, одягу в побуті різних етнічних народів Західної та Центрально-Східної Європи, Сходу та Азії. Спільні традиції у виконанні ароматниць християнами та євреями відзначає Бецалель Наркес, зокрема у бсамімах, що відтворюють архітектурні форми. Автор згадує історичний випадок, що відбувся у Франкфурті-на-Майні 1532 р., коли єврей позивався до суду на майстра-християнина, який приховав частину срібла при виготовленні ємності для пахощів. Однак суддя не міг зрозуміти, як виглядає цей предмет, і попросив принести скриньку до суду, а побачивши її, вигукнув, що це єврейська дарохранительниця. Таким чином, форма християнських і єврейських предметів однакова, але призначення їхнє різне [3, с. 13].

Іл. 1. Срібний бсамім. Галичина 1721 р. Фото аукціонного дому Kestenbaum&Company, NewYork



Іл. 2. Срібний бсамім. Галичина XVIII ст. Графіка Богдани Федорович за ілюстрацією аукціонного дому Kestenbaum&Company, NewYork

Варто зазначити, що в різні історичні періоди, залежно від обставин, зокрема заборони іудеям займатися ювелірною справою, вони зверталися із замовленнями до християнських майстрів. Відповідно відбувався синтез культурних традицій, з одного боку, замовника з чіткими побажаннями, з іншого творчих уявлень і мистецького хисту виконавця.

Низка бсамімів мають прямі аналогії з поширеними в Європі від XIII ст. помандерами (з фр. d'pommeambre — «пахуче яблуко») — спеціальними ємностями для пахощів у вигляді невеликої ажурної кулі, у середині поділеної на сегменти, завдяки чому запах поширюється навколо. Такі помандери кріпилися до костюмів на шатленах, до вервечок, поясів, водночас виконували функцію прикрас. Бсаміми такої форми невеликі за розмірами та часто використовувалися для авдали під час подорожей.

Важливість запалення пахощів ушабат для кожної єврейської сім'ї зумовила значну кількість бсамімів, створених у різні періоди в багатьох містах Європи. Аналіз бсамімів з колекцій музеїв України та світу, приватних збірок дає змогу виділити кілька основних типів форм ємностей для ритуальних пахощів. Найпоширенішими на теренах Східної Європи впродовж XVII—XIX ст. є бсаміми, що відтворюють архітектурні форми, зокрема у вигляді вежі на високій підставці, увінчаній чотирисхилим дахом, що, у свою чергу, увінчаний кулею, прапорцем тощо. Окрему групу становлять невеликі за розмірами геометричної форми бсаміми, переважно круглі, грушоподібні або конусоподібні з ледь опуклим завершенням. До третьої групи можна віднести бсаміми, що наслідують зооморфні форми, зокрема білки, ведмедя, птахів, риб та ін. Четверта група — у вигляді рослин, переважно квіти соняха, дубове листя з жолудями. Найменшу типологічну групу становлять бсаміми у вигляді кубків, більш поширені на теренах Східної України, зокрема авторства житомирських і одеських ремісників. Таким чином, чітко простежується п'ять типологічних груп форм ємностей для пахощів: 1) архітектурні; 2) геометричні; 3) зооморфні; 4) рослинні; 5) комбіновані.

Важлива роль бсаміма в ритуалі святкування шабату визначила ступінь уваги та майстерності, з якою ремісники Галичини виконували ці ємності для пахощів. Традиційно їх виготовляли з металів як вогнетривкого матеріалу, придатного для запалювання пахощів. Матеріали, з якого виконані ємності, — це здебільшого срібло, латунь, бронза. При оздобленні зверталися до традиційних технік художньої обробки зазначених металів. Більшість бсамімів Східної Галичини створювали за допомогою традиційних технік металообробки. Панівними техніками декоративного оздоблення бсамімів є карбування, філігрань і лиття. Здебільшого в техніці карбування, з доволі пласким рельєфом, поширеним у Галичині в першій половині XVII ст., виконували бсаміми у ви-

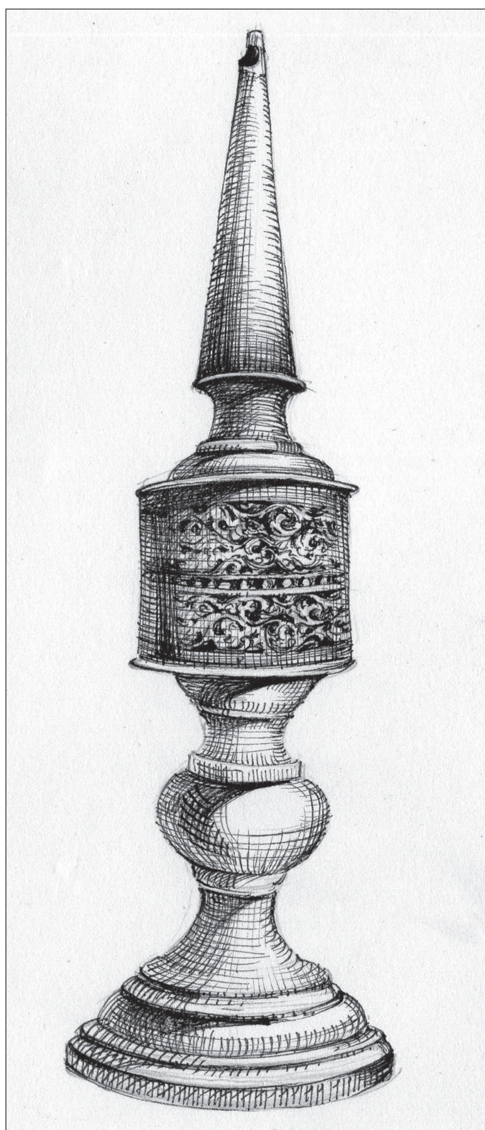
гляді риб, тварин, фруктів. При створенні бсамімів, що наслідували архітектурні форми, перевагу надавали техніці філіграні. Основи, а також окремі декоративні елементи, зокрема невеликі фігурки пташок, білок, дзвіночки, виконували в техніці лиття. В одному виробі часто поєднували різні техніки художньої обробки металу. В окремих випадках бсаміми додатково декорували коштовним і напівкоштовним камінням, емалями тощо.

Як уже зазначалося, роль бсамімів інколи виконували поширені в усій Європі ароматниці, їх виконували і майстри християни. Таким чином, ці предмети не можна виокремити із загальноєвропейського декоративного мистецтва, і вони є втіленням технічного та художнього розвитку в цехових організаціях Європи і України зокрема, а також індивідуального хисту майстрів-золотарів. Варто зазначити, що в XVII ст. Львів як центр Східної Галичини був провідним осередком ювелірного мистецтва, і одночасно з місцевими майстрами-християнами та євреями (в окремі історичні періоди євреям заборонялося займатися ювелірним мистецтвом) працювали вихідці з Італії, Угорщини, Німеччини, Вірменії. Єврейські ремісники організовувалися в аналоги цехових організацій, які підпорядковувалися кагалу й були чітко регламентовані. Варто зазначити, що функціонування єврейських цехів часто опиралося на привілеї та дозволи, даровані окремим громадам [2, с. XLV]. За дозволом магістрату та цеху золотарів працювали майстри-шейдері — витоплювали метали та торгували коштовним камінням і клейнодами. У XVIII ст. у Львові працювала низка єврейських «національних» цехів і корпорацій, які часто суперечили заборонам і обмеженням — активно виробляли та продавали свої товари [8, s. 109, 110]. За дослідженнями Якова Хонігсмана, великий цех євреїв-ювелірів був у Львові на початку XVII ст., працювало в ньому 18 майстрів. Євреї займалися ювелірною справою у Стрию, Перемишлі, Бродах [13]. Наявність значної кількості осередків і майстрів сприяла конкуренції, що, відповідно, спричиняло високий рівень технічного та художнього виконання творів.

Традиційним для Галичини при виконанні бсамімів було наслідування архітектурних форм. Так, низка ємностей для пахощів має форму вежі або невеличкого будиночка з чотирисхилим або конусоподібним дахом, увінчаним кулею, прапорцем або фігуркою тварини чи птаха. Використання архітектурних мотивів у європейському декоративно-ужитковому мистецтві, у межах якого розвивалося і єврейське, має давні історичні традиції, а глибокого символічного змісту набуває в період Ренесансу, зокрема, під впливом низки трактатів і напрацювань провідних архітекторів, а саме — Леон Батіста Альберті, Себастьяна Серліо, які формують візуальні ряди сприйняття окремих архітектурних об'ємів. Відтворення елементів архітектурних деталей є типовим для вирішення форм більшості видів декоративного мистецтва, зокрема меблів, освітлювальних приладів, бордюрів килимів.

Іл. 3. Срібний бсамім. Львів 1789 р. Фото аукціонного дому J. Greenstein&Co., Inc. NewYork

Також архітектурні форми активно використовували при створенні футлярів настільних годинників, пояснити це можна тим, що годинниковий механізм, розташований на вежі, здебільшого в центрі міста в кінці XIII — першій половині XIV ст., стає своєрідним символом свободи та незалежності. Годинникарське ремесло є квінтесенцією розвитку тогочасної прикладної науки, і його вплив на різні види ужиткового мистецтва доволі значний. Цінність го-



Іл. 4. Срібний бсамім. XIX ст. Графіка Богдани Федорович з експонату Львівського музею історії релігії

динників зумовила надзвичайно високу майстерність виконання, а їхні форми стають взірцями для низки предметів декоративно-ужиткового мистецтва, у тому числі й ароматниць.

Водночас використання архітектурних мотивів, відтворення форм веж у єврейській культурі має вагоме символічне значення, підґрунтя якого можна знайти в священних текстах Тори. У першу чергу слід звернути увагу на важливість Храму в єврейській традиції як символу присутності Бога, священної землі Ізраїлю, національної єдності. Таким чином, виконання бсамімів у вигляді архітектурних мініатюр стає алюзією на Єрусалимський Храм, а езотеричне сприйняття аромату як невидимого, але безумовно присутнього Бога є натяком на божественну присутність, символом якої є Ковчег Заповіту, що зберігався у Храмі, який спорудив цар Соломон на єрусалимській горі Морія. У зверненні до форми вежі можна вбачати і натяк на Вавилонську вежу. В одному з трактувань біблійного сюжету покаранням за надмірну пиху будівничих вежі є не тільки непорозуміння, викликане появою багатьох мов, але й розпорошення колись єдиного народу по всій землі. Продовжуючи аналогічний ряд, можна припускати, що вежа стає символом розселення євреїв і втрати ними власної землі. Таким чином, використання архітектурних мотивів для створення бсамімів можна пов'язувати і з загальними тенденціями розвитку західноєвропейського декоративного мистецтва, а також і з внутрішньоетнічними та релігійними перцепціями.

Конструкція більшості бсамімів архітектурного типу наслідує форму вежі. Складається з основи — стояна, що часто відтворює основи свічників або чаш, а також ємності для пахощів у вигляді макету архітектурних форм, класично увінчаної конусоподібним або чотирисхилим дахом. Найбільш ранні збережені бсаміми Галичини датуються початком XVIII ст., а переважна більшість була виконана в XIX — у першій третині XX століття. Одним з кращих ранніх зразків вежоподібного типу є бсамім, виготовлений у Львові 1721 року (іл. 1) (бсамім було виставлено на Нью-Йоркському аукціоні Кастенбаум і Ко в грудні 2012 р. і продано за 337000 доларів) [6, s. 16—19]. Матеріалом виробу є срібло та золочене срібло, а його висота становить 38,4 см, основною технікою виконання є філігрань, для окремих фрагментів застосовано лиття. Тонке поєднання витих срібних ниток створило суцільну ажурну композицію, в основі якої є волютоподібний і рослинний орнамент. Конструкція бсаміма складається з основи, що в цьому випадку вповні відтворює форми основ свічників барокового стилю, а також ритуальних і святкових коштовних чаш. На одній з шести граней імітованої вежі є декоративне коло у вигляді стилізованого годинника з римськими цифрами, центральне поле циферблата якого не має стрілок і виконане у вигляді ажурної площини.

Основна частина виробу відтворює архітектурні форми, зокрема має багато спільного з вирішенням міських ратушних веж. У загальних обрисах бсаміма простежується спорідненість з вежею бернардинського костелу у Львові, що розташований

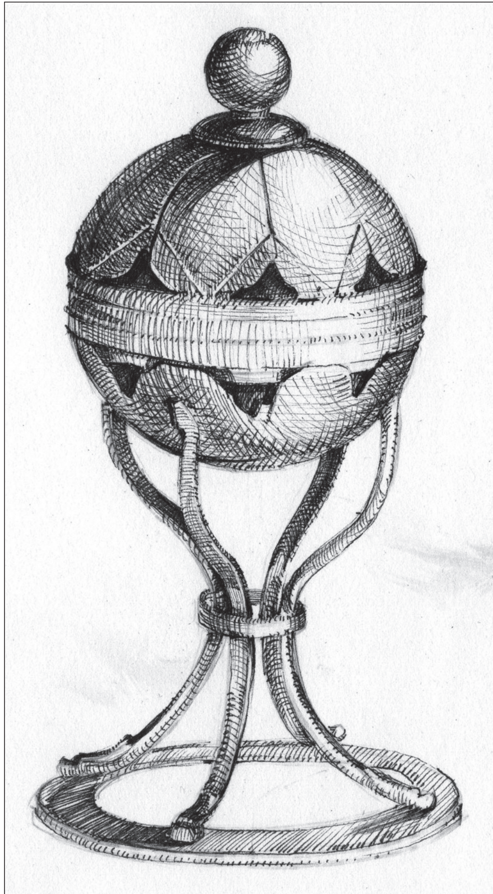
у безпосередній близькості з тогочасною єврейською міською дільницею. Загальні абриси форми відтворюють принципи архітектури італійського ренесансу, однак вирішення елементів відповідає бароковим тенденціям. Традиції італійського ренесансу помітні в цитуванні типових для зазначеного регіону та періоду спарених аркових вікон, фігурок воїнів у європейському ренесансному одязі тощо. Водночас загальне декоративне оздоблення виконане в бароковій стилістиці.

Техніка виконання бсаміма передбачає поєднання значної кількості окремих елементів, більшість яких виконана у вигляді волютоподібних завитків, які в загальній композиції відтворюють рослинні мотиви, зокрема дерева, розетки. Кути восьмигранників декорують виті стовпці, увінчані кулями, виконаними на зразок помандерів, така сама ажурна куля із прапорцем з зображенням герба Львова увінчує і сам бсамім. Цю пам'ятку єврейського ритуального срібла правомірно можна вважати одним з кращих зразків ювелірного мистецтва Східної Галичини першої половини XVIII століття.

За подібним принципом, однак значно скромніше на теренах Галичини, зокрема у Львові у XVIII ст. було виконано низку бсамімів, більшість з яких зберігаються у музеях або приватних колекціях, інколи виставляються для продажу на світових аукціонах. Зокрема срібний бсамім у вигляді вежі виконаний у Львові у XVIII ст. було виставлено на аукціоні Грінштейну Нью-Йорку (лот 67) [15]. Виконаний у техніці філіграні та карбування бсамім наслідує барокові вежі, складається з квадратної в плані основи зі стояном, типовим для більшості свічників, чаш, дарохранительниць зазначеного періоду, та трьохярусної основної частини, увінчаної прапором з ажурною розеткою в центрі. Саме використання техніки філіграні дозволяє створювати витончені ажурні композиції, компонувати окремі об'єми в завершене ціле. Основними структурними елементами орнаменту є волютоподібні завитки та спіралі, що формують рослинні мотиви, здебільшого розетки, стилізовані квіти та листя. Запалювання пахощів відбувалося в центральному чотирикутному об'ємі, увінчаному пінаклями по кутах, і зі стилізованими арками в центрі кожної сторони, що імітують вікна. Вінцева частина бсаміма відтворює конструкцію покрівлі та символічного оглядового майданчика. Загалом бсамім створює єдину цілісну композицію та відповідає основним принципам бароко.

Іл. 5. Срібний бсамім. Галичина 1860 р. Графіка Богдани Федорович з фото аукціонного дому J. Greenstein&Co., Inc. NewYork

Яскравим зразком бсамімів архітектурної форми є львівський виріб, датований серединою XVIII ст. [15, лот 40]. Йому притаманна цілісність трьохярусної композиції, увінчаної кулею з прапорцем. Характерною рисою є дзвіночок, розташований у верхньому ярусі зі стилізованими вікнами у вигляді відкритої подвійної арки. Варто зазначити, що дзвіночки є типовим елементом єврейського ритуального срібла, зокрема Корон Тори та рімонімів. Пластичність вирішення бсаміма досягається завдяки чіткому трактуванню контурів орнаменту, виконаних за допомогою гнутих срібних дротиків різного січення, простір між якими заповнений тонкими філігранними завитками. Орнамент формують рослинні мотиви. Особливу увагу слід звернути на ви-



Іл. 6. Срібний бсамім. Україна 1800 р. Фото аукціонного дому J. Greenstein&Co., Inc. NewYork

рішення основи бсаміма. На кути плаского срібного чотирикутника опираються головами чотири міфічні створіння — змії з тілами, вкритими дрібною лускою, що сходяться до центру та перехоплені ажурною кулею. Варто зазначити, що використання мотиву змії в основахбсамімів є непоодиноким явищем і має символічне значення.

Архітектурні форми відтворює срібний бсамім, виконаний у Львові 1790 року [15, лот 92]. Основними техніками є філігрань, карбування та лиття. Варто зазначити, що порівняно з пам'ятками, виконаними в першій половині та середині XVIII ст., цьому бсаміму притаманна більш проста композиція виконання основної частини, відхід від традиційного для попередніх періодів трактування основи, а також застосування поряд з філігранню у вигляді виття тонких срібних дротиків техніки скручування двох широких пласких пластин, декорованих насічками. Стінки центральної, квадратної частини бсаміма сформовані витими волютоподібними елементами, об'єднаними в рослинні композиції. Традиційно увінчує бсамім прапорець. Схожі форми відтворює срібний бсамім, виконаний у Львові приблизно 1800 року [15, лот 126]. Відмінність у вирішенні спостерігається тільки в трактуванні основи у вигляді трьох стилізованих срібних шнурів, декорованих горизонтальними смугами та перехоплених вище центру ажурною кулею. Аналізуючи схожі між собою пам'ятки, можемо стверджувати, що вони могли бути виготовлені в одній майстерні та користувалися значною популярністю.

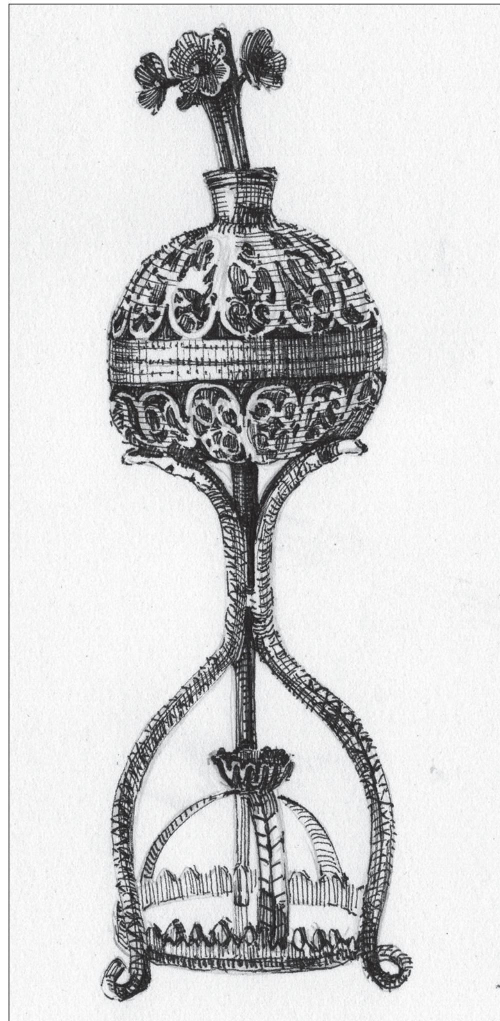
В окремих випадках бсаміми відтворюють мотиви народної архітектури. Яскравим зразком такого типу є срібний (доволі низької проби) бсамім, вилитий у Львові 1789 року (іл. 2) [15, лот 3]. Його нижня частина потрактована як класична барокова цільна основа свічника або чаші. Водночас верхня, основна частина, у якій запалюють пахощі, вирішена у вигляді традиційної української дерев'яної дзвіниці з імітацією дерева як будівельного матеріалу та гонтового покриття чотирисхилого даху. Увінчує бсамім фігура лева зі стилізованою пальмовою гілкою в лапах. Художнє вирішення цього бсаміма вкотре підкреслює тісні творчі зв'язки між єврейською та християнською громадами, та значні мистецькі впливи.

Вагомі зміни у вирішенні бсамімів архітектурних форм відбуваються в XIX столітті. Популяризація стилістики історизму, механізація процесів виробництва вплинули на трансформацію загального вигляду та основних технік виготовлення. Популярну в попередньому столітті техніку філіграні замінює лиття та карбування, декор часто наноситься шляхом гравіювання. Форми стають більш приземкуватими, у вирішенні основної частини спостерігається відмова від багатоярусності. Міські барокові вежі перестають бути джерелом творчих інспірацій. Більшість бсамімів цього типу, зроблених у XIX ст., невеликі за розмірами, на пропорційно високих, з різними профілями вигину основах. Їхня центральна частина кубічної або циліндричної форми традиційно завершена високим стилізованим, часто конусоподібним дахом, увінчаним прапорцем. Корпус ємностей, де властиво відбувається запалення пахучого зілля, має суцільні стінки з незначними ажурними отворами, традиційно у вигляді рослинного орнаменту. Низка таких бсамімів зберігалася в приватній колекції видатного єврейського культурного діяча Галичини першої половини XX ст. Максиміліана Гольдштайна, а їхні фото були опубліковані в варшавській і краківській газетах 1911 року [9].

Яскравим зразком єврейського золотарства XIX ст. є бсамім, датований 1806—1809 ст. з колекції Ізраїльського музею в Єрусалимі. У виробі гармонійно втілилися основні стильові тенденції попередніх епох і елементів народної архітектури. Основа, пропорційно вища від виробу, складається з двох частин — нижньої, типової для класицистичних свічників останньої чверті XVIII ст., і верхньої, створеної в стилі рококо. Ємність для запалювання пахощів має форму простого чотирикутного будиночка накритого чотирисхилим дахом, увінчаним сигнатурою та прапорцем. Стіни й дах повністю ажурні, виконані в техніці лиття. Домінантою орнаментальної композиції є рослинні мотиви.

У XIX ст. форми бсамімів архітектурного типу зазнають значних трансформацій. Традиційною залишається конструкція, що складається з основи, ємності для пахощів і вінцевої частини. Здебільшого зміни зачепили саме центральний об'єму, який часто є циліндричної форми та декорований фризовим рослинним орнаментом. Єдиним натяком на архітектуру стає конусоподібний дах, що імітує популярні в період романтизму зображення вежі романських і готичних замків. Схожий бсамім є в колекції музею Історії релігії у Львові. На особливу увагу заслуговує декоративне оздоблення його центральної частини, що складається з двох ажурних фризових композицій, з'єднаних між собою рядом з невеликих кульок. У основі складного декору мотив волютоподібних пагонів, доповнених акантовим листям і квітами. При детальному аналізі окремих елементів можна виокремити вплив мистецтва сходу, зокрема у виборі квітів, не типових для регіону створення бсаміма.

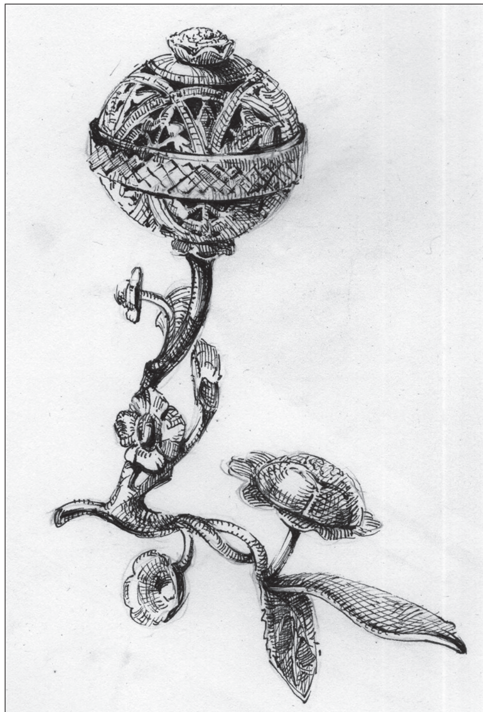
За схожим принципом було створено бсамім, датований 1860 роком (іл. 3) [15, лот 91]. Його центральна частина має вигляд циліндра, по колу оточеного шістьма прямокутними (дещо опуклими, відповідно до кривизни циліндра) ажурними пластинами, у центрі яких розташовано невеликі ромби, що ніби скріплюють собою закручені на кінцях металеві пагони. Вінцева частина сформована у вигляді невеликих дзвоноподібних куполів, встановлених один на одного. Варто зазначити, що бсамім виконано відповідно до стилю історизму, і в його абрисах можна побачити аналогії з декоративними вазами та кубками зазначеного періоду.



Іл. 7. Срібний бсамім. Галичина кін. XVIII ст. Графіка Богдани Федорович з фото аукціонного дому J. Greenstein&Co., Inc. NewYork

Традиція створювати бсаміми, наслідуючи архітектурні форми, на теренах Східної Галичини зберігалася до початку Другої світової війни. Більшість виробів цього типу початку XX ст. — це невеликі за розміром, доволі прості за формою ароматниці, при створенні яких швидше віддавали данину звичаєві, аніж намагалися втілити авторські ідеї. Розвиток мистецтва в кінці XIX — на початку XX ст. продиктований появою низки нових стилів, концептуальних розробок архітекторів, дизайнерів, а традиційні форми бсамімів архітектурного типу ставили майстрів у певні рамки й не дали можливості вповні розкрити новітні тенденції.

Значний сегмент бсамімів, які створила єврейська громада Східної Галичини, становлять вироби геометричного типу. Найпоширенішими є циліндричні, конусоподібні та круглі ємності, розташовані на



Іл. 8. Срібний бсамім. Галичина 1800 р. Приватна колекція. Електронний ресурс — режим доступу: http://jhom.com/arts/gallery/index.html

ніжках-основах різної форми. Невеликі за розміром, круглі або конусоподібні бсаміми часто використовувалися для церемонії авдали в подорожах. Євреї в усій Європі успішно займалися торгівлею і надзвичайно багато подорожували, однак навіть під час мандрівок чітко дотримувалися релігійних настанов і ритуалів, що й сприяло поширенню практично «кишенькових» бсамімів. У круглих бсамімах простежується значна спорідненість з популярними помандерами та ароматницями. Більшість збережених пам'яток датуються XIX — початком XX століття. У виборі техніки металообробки простежуються ті самі тенденції, що й при створенні ароматниць архітектурного типу, зокрема для кінця XVIII — першої половини XIX ст. домінантною буде техніка філіграні, а від другої половини XIX ст. — лиття, карбування, гравіювання.

Тісний зв'язок єврейських майстрів з провідними центрами європейської культури сприяв поширенню західноєвропейської стилістики в єврейському мистецтві. Зокрема, відчутні впливи класицизму простежуються убсамімі, датованому 1800-ми рр. (іл. 4) [15, лот 80]. Центральна частина виробу, об'єм для запалювання пахощів, складається з двох ажурних, виконаних у техніці філіграні півкуль у вигляді пелюсток, і з'єднаних широким фризом, декорованим орнаментом у вигляді перехресних ліній. Увінчує бсамім шпиль завершений кулею та прапором. Виробу притаманна стриманість, співрозмірність окремих елементів, чіткий ритм композиції, характерний для класицизму, водночас зв'язок з національним мистецтвом, традиціями попередніх періодів відчувається у вирішенні основи бсаміма. Три стержні, встановлені на пласке коло, створені у формі змій, з'єднаних у верхній частині. Таким чином, відбувається синтез полярних традицій, характерних для багатьох творів єврейського декоративного мистецтва.

Символічне зображення змій популярне для вирішення основ єврейських ароматниць Східної Галичини кінця XVIII—XIX століття [15, лот 86]. Зокрема, один з акцентів майстер-ювелір зосередив на основі бсаміма, датованій кінцем XVIII — початком XIX століття. У її нижній частині до трьох закручених, симетрично розташованих зміїних хвостів прикріплено обруч з раменами, що стилізовано нагадує форми церемоніальних корон. Увінчує стилізовану корону квітка, пелюстки якої сформовані суцільною гнутою пластиною. Ємність для пахощів відтворює класичні форми популярних у Європі помандерів, виконана в техніці філіграні й завершена букетом стилізованих квітів.

У техніці філіграні у 1800-х рр. було створено срібний бсамім у вигляді ажурної кулі, увінчаної прапорцем і встановленої на циліндричній, дещо звуженій до низу ніжці з основою у вигляді шестипелюсткової квітки. Традиційно для єврейського мистецтва основу орнаментальних композицій формують рослинні мотиви, у цьому випадку прості шестипелюсткові квіти із серцевиною у вигляді металевих кульок, доповнені волютоподібними завитками. Незважаючи на відносну простоту орнаментальних мотивів, завдяки гармонійному поєднанню окремих елементів у цілісну композицію бсамім вражає ошатністю та урочистістю, що вповні відповідало важливості святкування авдали [15].

Більшість єврейських церемоніальних виробів мають сталі, напрацьовані впродовж століть форми, традиційні варіанти декоративного оздоблення в яких відчутними є впливи стилістики західноєвропейського мистецтва, зокрема бароко та рококо. Однак не можна оминути увагою несинхронність поширення основних тенденцій стилів у європейському та

єврейському мистецтві. Зокрема, елементи бароко в формах та декорі предметів іудаїки будуть типовими до першої третини XX століття. Водночас у кінці XIX ст. під впливом гаскали (процесів єврейської емансипації), що торкнулася більшості сфер життя громади, в окремих творах простежуються впливи мистецтва сецесії. Яскравим зразком є бсамім, датований кінцем XIX століття [15, лот 74]. Його формам характерна підвищена пластичність, лінеарність і загальна цілісність композиції.

До геометричного типу бсамімів можна віднести низку виробів невеликого формату, призначених здебільшого для авдали поза межами дому. Саме в цих ємностях простежується найбільша спорідненість з європейськими ароматницями, зокрема помандерами різних періодів. Варто зазначити, що часто бсаміми цього підвиду мають кільце для кріплення на ланцюжках і шатленах. Таким чином, вони могли використовуватися як звиклі ароматниці, і навпаки, традиційні ароматниці пристосовувалися для авдали. Більшість зразків є круглої або конусоподібної форми, завершені з ширшого боку півкулею. (Для конусоподібних бсаміміву літературі та аукціонних каталогах зустрічається термін «грушеподібні»). Традиційною технікою створення є лиття, карбування та гравіювання.

Яскравим зразком таких виробів є бсамім з колекції Ізраїльського музею в Єрусалимі, датований XIX століттям. Його довжина становить 7 см. Складається він з двох частин — конусоподібної основи з кільцем на кінці та сферичної ємності для запалювання пахощів. У свою чергу ємність теж формується з двох частин. Нижня — цільна, оздоблена по колу стилізованим листям, виконаним у техніці гравірування. Верхня — ажурна, сформована трьома ідентичними сегментами із зображеннями стилізованого пальмового листя, завершує ємність шестипелюсткова квітка. Цілісність композиції досягається співрозмірністю окремих частин і додатково підсилюється ритмом пласких обручів, що з'єднують між собою елементи бсаміма.

Конусоподібну форму, завершену випуклою кришкою, має бсамім, створений у Галичиній датований 1800-ми роками [15, лот 7]. Особливість декоративного вирішення полягає в ритмічному чергуванні ажурних і цільних фрагментів виробу, поділеного на шість повздовжніх сегментів. Ажурні частини

Іл. 9. Срібний бсамім. Галичина 1820 р. Фото аукціонного дому J. Greenstein&Co., Inc. NewYork

сформовані рослинними орнаментальними композиціями, а декор на кришці бсаміма має вигляд стилізованого, доволі примітивного лева в обрамленні тюльпанових квітів. Решта площин суцільно вкриті рослинним орнаментом, у основі якого — мотив закрученого пагона.

Низка бсамімів має надзвичайно схожі між собою форми та декоративне оздоблення і відрізняється тільки окремими деталями. Більшість з них круглої форми, декоровані рослинними орнаментамита практично не мають відмінностей від поширених всій Європі помандерів. Аналіз численних збережених пам'яток дає підстави стверджувати, що такий тип бсамімів був поширений у Галичині впродовж XVIII — першої третини XX століття. Варто відзначити багато спільних рис між бсамімами геометричного та рослинного типів. В окремих випадках ці групи типологічно об'єднані в одну, адже часто прототипами форм бсамімів були гранати, груші та яблука. Однак таке об'єднання не завжди має обґрунтовані підстави й веде до узагальненого трактування художніх особливостей пам'яток.

Упродовж століть рослинна орнаментика є домінантною в єврейському мистецтві та у формах значного сегменту бсамімів відтворені саме рослинні мотиви. Низка виробів належить до так званого «гру-

Іл. 10. Срібний бсамім. Житомир 1857 р. Графіка Богдани Федорович

шеподібного» типу, які можна поділити на два підвиди. Перший — це бсаміми з ємністю для запалювання пахощів у вигляді груші або іншого стилізованого фрукта, що встановлена на ніжку у вигляді пагону рослини з листками, квітами, у окремих випадках доповнена фігурками пташок, білок тощо. Другий підвид — невеликі бсаміми, що їх використовували від час мандрівок. Водночас особливою популярністю користувалися ароматниці у вигляді квітів соняха або дзвіночків, дубових жолудів, плодів граната, апельсина, макових голівок. Більшості виробів притаманне натуралістичне відтворення окремих елементів, пластичність і цілісність композицій.

Яскравим зразком мистецької витонченості є бсамім, створений у Галичині приблизно в 1800-х рр. (приватна колекція) (іл. 5) [14]. Форма ароматниці в дрібних деталях відтворює квітучу гілку апельсинового дерева. Декоративне оздоблення ажурної ємності для пахощів має багато спільних рис із низкою галицьких бсамімів XIX ст. Вона має форму кулі, дві частини якої об'єднані пласким обручем. Принцип декоративного оздоблення самої ароматниці зумовлений сферичною формою. Дві частини поділено перехресними сегментами, що утворюють замкнуті площини з мотивом квітів і листя в середині. Такі бсаміми інколи називають мультиквітковими, традиція їх виготовлення тривала в Галичині до XX століття.

Популярним мотивом орнаментики єврейського декоративно-ужиткового мистецтва є гранат, один з важливих символів іудаїзму. Гранатовий плід є основою композиції бсаміма датованого 1820-ми роками (іл. 6) [15, лот 60]. Верхню частину ємності вкриває гравірований орнамент у вигляді доволі стилізованого гранатового цвіту. Така сама пласка шестипелюсткова квітка встановлена на обруч слугує основою виробу. На особливу увагу заслуговує вирішення ніжки. Вигнуте, декороване листям стебло в місці кріплення до основи завершується зміїною голівкою. Подібні бсаміми в різних трансформаціях побутували в Польщі та сучасній Галичині впродовж XIX — початку XX століття.

Надзвичайна пластичність і цілісність загальної композиції притаманна бсамімам рослинного типу з ємністю для запалювання пахощів у вигляді маківки [15, лот 45]. Художні особливості вирішення пам'ятки дають підстави датувати його другою половиною XIX століття. На плаский дубовий листок, на ніжці з S-подібним вигином, встановлено стилізовану круглу маківку. Відсутність дрібного орнаменту, чітка лінеарність композиції, співрозмірність і гармонія окремих елементів характерні для стилю сецесії.

Поширеними на теренах України, зокрема в Житомирі, були бсаміми у вигляді куща квітів. Ємність для пахощів розташовували в центральній, найбільшій квітці. Низка таких виробів зберігається в Київському музеї історичних коштовностей [4]. Бсаміми рослинного типу були в колекції Максиміліана Гольдштайна. Опис низки втрачених ароматниць зі схематичними рисунками розташована в зошитах Кураторіуму опіки над пам'ятками єврейського мистецтва при єврейській дільниці у Львові [5].

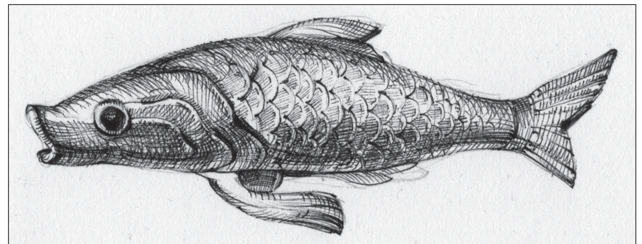
Окрему типологічну групу бсамімів становлять вироби зооморфного характеру. Варто зазначити, що в різних регіонах Європи джерелом творчих інспірацій ставали різні тварини. Так, бсаміми у вигляді риб поширені на території Німеччини, Голландії, Данії. Більшість з них виготовили в другій половині XIX ст.,

значна кількість збережених екземплярів, що виставляються на численних аукціонах світу, датуються 1920-ми роками. У провідних центрах єврейського ювелірного мистецтва України — Житомирі та Одесі популярними були вироби у формі птахів, а також баранчиків. Зокрема, бсамім у вигляді баранчика під «квітучим» кущем, з вставками кольорового скла зберігається в Київському музеї історичних коштовностей [1; 4]. Аналогічний виріб, з дещо видозміненим трактуванням квітів, було виставлено на аукціоні Гіріннтейн (є розбіжність у атрибуції цих бсамімів: київський визначають як російський, а з аукціону — як український. Аналіз численних колекцій дає підстави стверджувати, що є ще кілька варіантів цього бсаміма). Ароматниці у формі птахів популярні на території всієї Польщі. Низка з них зберігається в приватних колекціях, і їх часто виставляють на світових аукціонах. Водночас вироби такого типу не набули популярності на теренах Галичини.

Кількісно найменшу типологічну групу становлять комбіновані бсаміми, здебільшого у формі келиха або невеликої прямокутної скриньки, аналогічної до скриньки для коштовностей. У XIX ст. у Німеччині виготовляли бсаміми у вигляді дерев'яної бочки. Варто зазначити, що такі бсаміми спочатку могли мати цілковито інше призначення, а згодом були пристосовані під ароматниці. Аналіз численних музейних збірок, приватних колекцій і аукціонних лотів не дає підстави стверджувати, що такі бсаміми традиційно виготовляли в Галичині в XVIII — першій третині XX століття.

Таким чином, можемо підсумувати, що бсаміми становлять вагому частку єврейського декоративно-ужиткового мистецтва Галичини та були важливими ритуальними предметами для кожної юдейської сім'ї. У результаті аналізу значної кількості пам'яток вдалося виокремити типологічні групи форм ароматниць. Фактологічний матеріал дає підстави стверджувати, що найпоширенішими були бсаміми архітектурної форми у вигляді вежі, які активно виготовляли в Галичині впродовж усього досліджуваного періоду. Наступну групу становлять вироби геометризованих форм, зокрема у вигляді кулі, конуса та циліндра, їх виробництво здебільшого припадає на XIX століття. Також особливою популярністю у XIX ст. користувалися бсаміми, що наслідують рослинні форми. Практично немає пам'яток, виготовлених у Галичині, які формально можна об'єднати в зооморфні та комбіновані групи. Усі вироби декоровані рослинною орнаментикою, з украпленням зооморфних мотивів, інколи антропоморфних зображень і написів на івриті. Бсаміми, створені в Галичині в XVIII — першій третині XX ст., є винятковими пам'ятками декоративно-ужиткового мистецтва, втіленням творчого хисту ювелірів і квінтесенцією духовних аспектів юдеїв краю.

Іл. 11. Срібний бсамім. Галичина 1800-ті рр. Фото аукціонного дому J. Greenstein&Co., Inc. NewYork



Іл. 12. Срібний бсамім. Галичина ?. XIX ст. Графіка Богдани Федорович

1. *Канцедикас А.* Шедевры еврейского искусства : в 3-х кн. — Кн. 3. Серебро / А. Канцедикас, Е. Волковинская, Т. Романовская. — М. : Издательство Имидж, 2000. — 384 с.
2. *Капраль М.* Передмова // Економічні привілеї міста Львова XV—XVIII ст.: привілеї та статути ремісничих цехів і купецьких корпорацій / упоряд. М. Капраль. — Львів, 2013. — С. XLV.

3. *Наркис Б.* Что такое еврейское искусство? / Б. Наркис // Еврейское искусство в европейском контексте: сб. ст. / ред. Родов И. ; перевод с англ. Б. Хаймович. — М. : Мосты культуры, 2002. — С. 11—24.
4. *Романовська Т.* Іудаїка / Т. Романовська // Золота скарбниця України. — К. : Акцент, 1999. — С. 99—122.
5. Фотокопії архіву М. Гольдштейна / Науковий центр іудаїки та єврейського мистецтва ім. Фаїни Петрякової. — Львів : Тека Н. — (Табл. 16, оп. 104).
6. *Dr. Bernard Bernsteinand.* A Rare Tower Form Spice Container / Dr. Bernard Bernsteinand, Patricia Jay Reiner // Silver Magazine. — 2013. — September-October. — S. 16—19.
7. *Golnitzki H.* Bemahzor Hayamim (religio usand secular customsin Jewish ceremonial art and folklore) / Golnitzki H. — Israel, Haifa : The Jewish Folklore-lovers' Circle ; Haifa, 1963.
8. *Horn M.* Żydowskie bractwa rzemieślnicze na ziemiach polskich, litewskich, białoruskich i ukraińskich w latach 1613—1850 / Horn M. — Warszawa, 1998. — S. 109—110.
9. *Janusz B.* Muzeum zydowskie we Lwowie. Ze zbiorow M. Goldsteina / Janusz B. // Swiat. Pismo tygodnio we illustrowane. — Warszawa, 1911. — 23 wrzesnia.
10. *Kanof A.* Jewish Ceremonial Art Religious Observance / Kanof A., Harry N Abrams. — 1980. — 268 p.
11. *Kayser Stephen S.* Jewish ceremonial art. A guide to the appreciation of the art objects used in synagogue and home, principally from the collections of the Jewish museum of the Jewish theological seminar of America / Kayser Stephen S. — Philadelphia : Jewish Publication Society Of America, 1959. — 189 p.
12. *Petriakova F.* The collectionof Jewish Art of the Museum of Ethnography and Grafts in Lvov / F. Petriakova // Treasures of Jewish Galicia. Judaika from the Museum of Ethnography and Grafts in Lvov, Ukraine. — Tel Aviv : Beth Hatefutsoth ; the Nahum Goldman Museum of the Jewish Diaspora, 1996. — S. 75—99.
13. Єврейське ремісництво у містах Руського воєводства / Я. Хонігсман // История евреев Украины и Холокост. Еврейская энциклопедия. Раздел 1. Давні часи та середньовіччя. — Електронний ресурс — режим доступу: www.caust-ukraine.net/ru/razdel_i.htm.
14. Приватна колекція. — Електронний ресурс — режим доступу: http://jhom.com/arts/gallery/index.html.
15. J. Greenstein&Co., Inc. Antique Jewish ritual objects and art. NewYork. — Електронний ресурс — режим доступу: http://www.jgreenstein.com.

Nataliya Levkovych

ON ARTISTIC FEATURES OF EASTERN GALICIAN BESAMIMS OF XVIII TO THE FIRST THIRD XX cc.

The besamims — metal ornamented boxes for fragrant volatile substances — have constituted quite a significant part of Jewish art and craft products in Galicia and belonged to most important ritual objects kept in each Jewish family. By means of analytical study in great number of mentioned containers as for their forms some typological groups of spice boxes have been distinguished. All artworks had been decorated with floral ornamentations accompanied by zoomorphic motifs, sometimes by anthropomorphic images and Hebrew writings. Galician besamims of XVIII to early XX cc. have been genuine monuments of artistry and craftsmanship, true realization of the authors' creative gift as well as quintessence of spiritual aspects in local Judaic practices.

Keywords: besamims, ritual smells, decorative finishing, ornament, filigree, mint, foundry mouldings.

Наталия Левкович

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ БСАМИМОВ ВОСТОЧНОЙ ГАЛИЧИНЫ XVIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX в.

Бсамимы — металлические орнаментированные ёмкости для ароматических веществ составляют значительную часть памятников еврейского декоративного искусства Галиции и относятся числу наиболее важных ритуальных предметов каждой иудейской семьи. В результате аналитического изучения значительного количества образцов удалось выделить типологические группы форм ароматниц. Все предметы декорированы растительной орнаментикой, с элементами зооморфных мотивов, иногда антропоморфных изображений и надписей на иврите. Бсамимы в Галиции в XVIII — начале XX вв. — это исключительно ценные памятники декоративно-прикладного искусства, воплощение творческого мастерства их авторов и квинтэссенция духовных аспектов иудейского вероучения края.

Ключевые слова: бсамим, ритуальные запахи, декоративная отделка, орнамент, филигрань, чеканка, литье.

Алла ДМИТРЕНКО

КОСТЮМ У КОНТЕКСТІ СЦЕНОГРАФІЧНИХ ПОШУКІВ ВАДИМА МЕЛЛЕРА (З ФОНДІВ ДЕРЖАВНОГО МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ)

Розглянуто мистецтво костюма у контексті театральної спадщини В.Г. Меллера. Увагу зосереджено на періоді співпраці митця з театром Леся Курбаса «Березіль», який був епіцентром авангардних реформацій української сцени початку XX століття. Проаналізовано художньо-стильові особливості театральних костюмів митця на прикладах ескізів з фондів київського Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України.

Ключові слова: Вадим Меллер, мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ), костюм, авангард, сценографія, конструктивізм.

Важливим періодом в історії українського театру був поч. XX ст.: режисер і митець стають головними реформаторами «нового» театру, зароджується поняття «сценографія», а сцена перетворюється на лабораторію, де апробовуються теоретичні концепції авангардних митців. Змінюється також значення костюма у контексті сценографічного вирішення драматичного твору: окрім естетичної функції, він набуває функціональних та символічних якостей, стає не тільки важливим засобом виразності у створенні художнього образу героя, а й самостійним персонажем сценографії. Костюм, створений митцями-авангардистами, набирає гостроти у стилістиці образного вирішення, гіперболізації форми та кольору, асоціативності значень — на зміну історичній традиційності стилю, захопленості реалістичними деталями крою, притаманним костюмам «театру корифеїв». Театральні роботи В. Меллера, А. Петрицького, О. Екстер, О. Хвостенка-Хвостова, Б. Косарєва, С. Гординського започаткували зародження національного стилю в українській сценографії поч. XX століття.

Мета статті — проаналізувати художньо-стильові особливості проектів костюмів у контексті авангардних сценографічних вирішень постановок, створених Вадимом Георгієвичем Меллером (1884—1962). Проекти, втілені митцем, різняться драматургічним матеріалом, режисерськими завданнями, географією реалізації, однак розглядаємо їх у контексті авангардної естетики, що відіграла важливу роль у становленні професійної української школи сценографії та мистецтва театрального костюма.

Найповніше творчість В.Г. Меллера представлена у колекції київського Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (далі — МТМКУ[1]), де зберігається близько 420 творів (ескізи костюмів, декорацій). Багато робіт майстра надходили до музею ще з 1923 р. (від року заснування Музейною комісією «Березоля» музею, на основі збірки якого постане сучасний МТМКУ). Пізніше, в 1970-х рр., значну частину робіт передала музею донька художника — Б.В. Вєтрова [69, с. 15].

Актуальність статті — на основі ескізів костюмів те декорацій з фондових збірок музею розглянуто художньо-стильові особливості костюмів у реалізованих митцем виставах упродовж 1920-х років.

[1] Висловлюємо подяку дирекції, зав. фондами Т. Руденко та працівникам музею, за можливість опрацювання збірок музею та допомогу.

Іл. 1. Ескіз костюма Жінки з тацею. «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 (Джерело: МТМКУ, — Е 1077)

Спадщина В.Г. Меллера — митця, педагога, сценографа — посідає важливе місце в історії українського театрального мистецтва XX століття. Особливу увагу дослідників привертає період авангардних експериментів митця у театрі «Березіль» упродовж 1922—1934-х рр. у співпраці з видатним режисером Лесем Курбасом. Погоджуємось з твердженням української дослідниці Н. Корнієнко, що «театральна естетика Леся Курбаса народила основоположників двох найбільших українських театрально-декораційних шкіл» [64, с. 284]. Перший напрямок, пов'язаний з творчістю А. Петрицького, який підкреслив національну основу в авангардних постановках на сцені 1920—1930-х років. Другий, реалізований В. Меллером та його учнями, базувався на принципах конструктивізму, — з його естетичними категоріями функційності та доцільної тектоніки сценографічного вирішення. Ці обидва напрямки заклали основу для розвитку концепції «дієвої сценографії» в українському театрі другої половини XX століття.

Театральний доробок Вадима Меллера проаналізований у єдиній на сьогодні монографії З. Кучеренко. Автор провів історичний огляд та визначив художньо-стильові особливості сценографічних робіт художника. У ранніх ескізах костюмів дослідник відзначає вплив кубізму та творчої методики О. Екстер, проте вже у роботах для «Березоля» простежується вплив естетики конструктивізму.

Упродовж 1960—1980-х рр. роботи митця спорадично розглядали у контексті становлення української сценографії радянського періоду В. Габелко [58], І. Вериківська [54; 55], А. Драк [59], О. Кисіль [62], однак ці праці містять ідеологічну упередженність щодо авангардних експериментів митця.

У 90-х рр. XX ст., на хвилі національного піднесення, українські науковці активно опрацьовують надбання вцілілих творів Меллера періоду авангардних постановок у «Березолі». Творчість митця фрагментарно розглянута у низці монографій в контексті історії українського театру XX ст. (О. Красильниковою [66]), мистецького об'єднання «Березіль» (Н. Корнієнко [64]), європейської сценографії (В. Берьозкіним [52]), французько-українських мистецьких виставок (Н. Асєєвою [51]).

Стисла інформація про театральні роботи В. Меллера, найчастіше ілюстративного характеру, міститься в мистецтвознавчих альбомах, присвячених мистецтву авангарду [53 ; 70].

Наприкінці XX — на поч. XXI ст. творчість митця стала об'єктом наукових розвідок дослідників різної театрознавчої проблематики: Н. Корнієнко [65], Г. Коваленко [63], Г. Веселовської [56; 57], Т. Мельник (Руденко) [69], Н. Єрмакової [60; 61]. Оперуючи сучасними мистецтвознавчими методами та термінологією, автори розкривають значення творчості Вадима Меллера у різних площинах української авангардної культури.

Опрацювання літератури засвідчило багатовекторність вивчення творчості В. Меллера, однак окремого видання про театральний костюм та його художні особливості немає, що і підтверджує новизну нашої статті.

Народився митець у родині чиновника у Петербурзі. Згодом сім'я переїздить в Україну. З Києвом у художника пов'язана значна частина його дитин-

ства та юності. Там він здобуває освіту — навчається на математичному факультеті Київського університету та одночасно стає вільним слухачем Київської художньої школи. Художню освіту митець продовжує вдосконалювати у Мюнхенській академії мистецтв, згодом — у «Вільних майстернях» А. Бурделя в Парижі. Саме у Франції він розпочинає активну участь у виставках «Салоні незалежних», «Салоні мистецтв», «Осінньому салоні» (1913).

Після закінчення європейських студій, вже зі сформованим мистецьким світоглядом, В. Меллер знову повертається до Києва. Він працює на викладацькій роботі — професором Академії мистецтв та викладачем Київської художньо-промислової школи. Художник універсального таланту, Меллер випробовує свої сили в агітаційно-масовому мистецтві, графіці, станковому живописі, кінематографі («Вендетта» та «Макдональд», 1924, реж. Лесь Курбас). Проте найбільш повно талант митця у майстерності розкриття тектоніки форми предмету проявиться саме у сценографії.

Важливою життєвою подією стала його зустріч з Олександрою Екстер. Її київська майстерня стане «сценографічною школою» для багатьох видатних митців, зокрема А. Петрицького, І. Рабіновича, Н. Шифріна. Дослідники відзначають спорідненість стилістики ранніх робіт Меллера з творчим методом О. Екстер, а саме — домінування кубістичного аналізу форми в ескізах костюмів [68, с. 34; 53, с. 49; 63, с. 321]. Художник поділяє «екстерівське» захоплення динамікою та ритмом форм, що підкреслюються активним використанням енергії кольорових контрастів (постановки для київської хореографічної студії Б. Ніжинської «Ассірійські танці» (1919) та «Маски» Ф. Шопена (1920)). У серії шкіців до «Масок» митець гармонійно поєднує ритмічну контрастність форм одягу з динамізмом рухів танцівниць. Художній образ персонажу багатозначний, експресивний, довершений, «...ескізи костюмів перетворюються на повноцінні станкові роботи» [68, с. 15].

Наступні постановки — «Весілля Фігаро» П.-О. Бомарше (1920, реж. О. Смірнов), «Метр Патлен», середньовічний фарс (1920, реж. О. Смірнов). У створених образах персонажів В. Меллеру вдається передати сатиричну основу драматичного матеріалу. Костюми стилізовані, з чіткими лаконічними силуетами та гіперболізованими формами. Вільно інтерпретуючи історичні європейські види

Іл. 2. Ескіз костюма персонажів. «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 (Джерело: МТМКУ — Е 6849, не закінчений)

одягу XVII—XVIII ст., митець створив індивідуалізовані, гротескні комедійні персонажі.

Продовженням кубофутуристичних експериментів з формами костюма стала серія шкіців до вистави «Мазепа» Ю. Словацького (1921, реж. К. Бережний). Реалістично виконана сценографія зображувала конкретні місця дії — інтер'єр замку, парк, пейзаж [1; 2; 3], а похмурий та холодний колорит декорацій підкреслював напруження драматургії. На противагу зображальній стилістиці простору, костюми Меллер вирішує стилізовано: використовуючи історичні форми костюма XVIII ст., трактує їх по-кубістичному — геометризовано та лаконічно. Силуети костюмів складні, утворені асиметричним накладанням геометричних фігур (трапецій, півкуль, прямокутників) [4—8]. Ритмічне вирішення конструкції костюма збагачене тональними розтяжками кольору в межах площини (Іл. 1), чим досягається враження об'ємності форми та руху у просторі. Стриманість колориту сценографічного оформлення підкреслювала витончену кольорову палітру костюмів.

Вартим уваги є незакінчений ескіз митця, який науковці МТМКУ зараховують до роботи Меллера для вистави «Мазепа» (Іл. 2). Викликає сумніви яскравість колористичного вирішення (на відміну від врівноваженої гами решти ескізів), однак стилістичні риси — геометричність силуету, контрастне

Іл. 3. Ескіз костюма Робітника. «Газ», Кайзер. «Березіль», Київ, 1922—1923 (Джерело: МТМКУ — Е 3921)

Іл. 4. Ескіз костюма Капіталіста. «Газ», Г. Кайзер. «Березіль», Київ, 1922—1923 (Джерело: МТМКУ — Е 9833)

співставлення форм одягу, формат та техніка виконання — вказують на подібність з рештою ескізів. Припускаємо, що це міг бути попередній проект, від колористики якого митець пізніше відмовився.

Від 1922 р. Меллер розпочав співпрацю з новоствореним театром Леся Курбаса «Березолем» (1922—1926). Розглядаючи феномен режисерської школи, дослідниця Н. Єрмакова акцентує на важливості художньої основи у роботі «Березоля», — театру, що «потребував активної участі просторових чинників у моделюванні сценічної дії, чого не можна досягти поза спільністю вихідних естетичних принципів для режисерів і художників» [60, с. 266].

Театр, створений як мистецьке об'єднання (МОБ), складався з шести майстерень, режисерської лабораторії (Режлаб) та макетної майстерні і декораційного цеху, які очолив В. Меллер. Його учнями стали В. Шкляєв, Є. Товбін, М. Симашкевич, М. Панадіані, М. Ашкіназі, А. Проценко, Д. Власюк. Макетна майстерня Меллера (за аналогією майстерні О. Екстер), яка базувалась на принципах творчої співпраці вчитель-учень, синтезі теорія-практика та розумінні виховної ролі театру у суспільстві, стала першою «українською сценографічною школою».

Програмна вистава Г. Кайзера «Газ» (1923), створена Першою майстернею, відкрила театральну історію театру. В контексті історичних чинників того часу вибір Лесем Курбасом твору Г. Кайзера не здається випадковим: режисера цікавила естетика експресіонізму, в якій «глобально і гостро заявило про себе людське Я» [19, с. 174].

У п'єсі вирішувалось кілька проблем: людина і маса, об'єктивне і суб'єктивне, техніцизм та природа. За визначенням В. Берьозкіна, конструктивістська сценографія В. Меллера, створювала узагальнений «образ заводу», водночас була самостійним «сценографічним персонажем вистави» [52, с. 311]. Конструкція сцени — «машина для дії» (на якій роз-

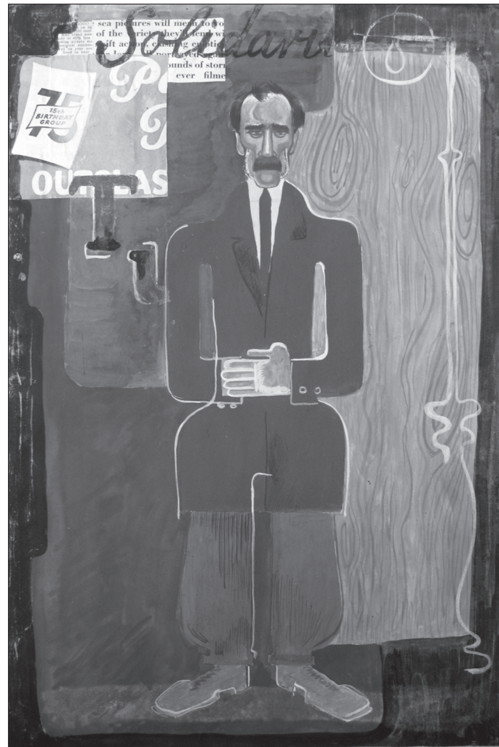
міщувались система площадок, пандусів, кранів) була тільки «трампліном» для рухомого сценографічного елемента — «машини», яку створювали тіла акторів (за режисерським задумом Курбаса). Враження руху досягалось за допомогою ритмо-пластики акторів, що динамічно зображували розвиток дії машини, яка в результаті руйнувалась унаслідок вибуху газу.

Головні герої п'єси — це узагальнені не персоніфіковані образи: маса (робітничий клас) [9; 15] та капіталісти [10—14]. Сучасні митцю соціальні типи відтворені ним у конструктивістських ескізах, де основна увага спрямована на функційність та доцільність. Робітники у спецодязі, що складався з білої сорочки та брунатно-коричневих кольорів халату-блузи (Іл. 3). Капіталісти — у стилізованих чорно-білих фрачних костюмах та головних уборах — циліндрах (Іл. 4). Геометризовані форми одягу (умовно зазначено конструкцію та деталі крою) вирішені площинно, без тональних градацій. Постаті персонажів зображені схематично (тіло у фас, але голова — у профіль). Загальний монохромний настрій сценографії та уніфіковані костюми працювали на розкриття режисерської концепції, акцентуючи увагу глядачів на динаміці ритмо-пластики акторів, що відтворювали ідею твору — проблема індивіда і маніпульованого натовпу.

Конструктивні експеременти, розпочаті у «Газі», Меллер продовжує у сценографії наступної постановки «Джіммі Хіггінса» (Київ, 1923; Харків, 1928). Оформлення сцени розкривало задум режисера, котрий прагнув поєднати в постановці різні жанри (прийоми психологічного, агітаційного театрів, вертепу, кіно) та створити «новий синтез, синтез жанрових структур» [19, с. 199].

Умовна скупість сценографії з використанням кількох станків —трибун доповнювалась екраном, на який спроектовувались спеціально створені Курбасом кінофрагменти певних сцен (наприклад, Джіммі на кораблі). У п'ятій дії сцена роздвоєння особистості Джіммі вирішується (за аналогією з вертепною скринею) у двох ярусах сценографії (верхній ярус станків — місце дії Джіммі, а підлога сцени, площадка для масових сцен — думок Джіммі). Як відзначив рецензент, «у конструкціях Меллера підкреслено самостійність окремих місць дії не лише у самій конструкції станка, а й у сепаратному його монтажі» [19, с. 210].

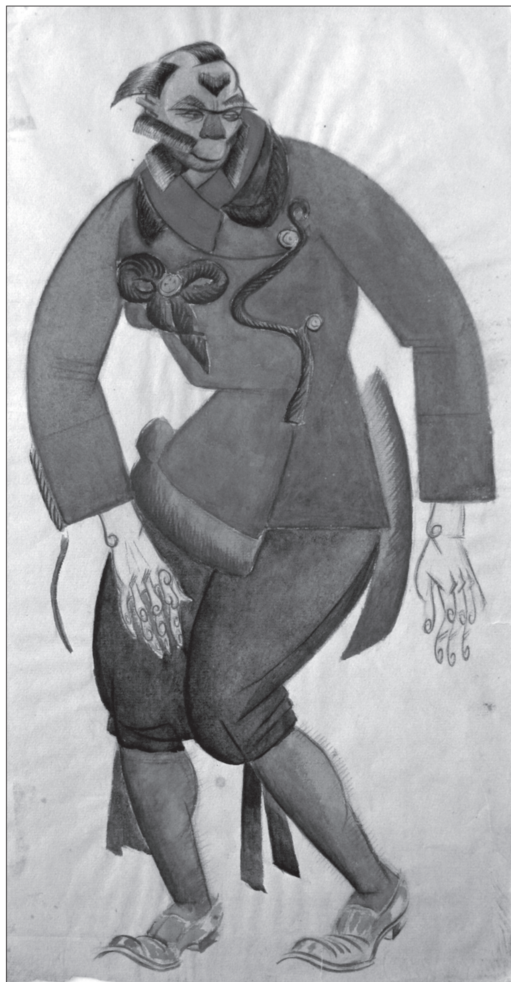
На відміну від «Газу», костюмне вирішення більш персоналізоване. Костюми Держав вирішено у кла-



Іл. 5. Ескіз костюма Джиммі. «Джиммі Хіггінс», Е. Сінклер. «Березіль», Київ, 1923 (Джерело: МТМКУ — ТЗ № 433)

сичному стилі: темні костюми-трійки та сукні, де колір стрічки, повязаної поверх одягу, вказував на символіку країни. Вартим уваги є ескіз костюма Джіммі, виконаний з використанням техніки коллаж (Іл. 4). На тлі умовних площин — коричнево-бежевої фактури дерева, вирізки з газет з уривками текстів — стоїть фронтально зображений Джіммі. Силует постаті чіткий, ніби вирізаний. Форми костюма реалістичні: біла сорочка, прилягаючий ультрамариновий піджак та широкі призібрані внизу коричневі штани. Одяг переданий площинно, без світлотіні, що ще більше підкреслює реалістичне, змодельоване світлом обличчя персонажу. Умовне вирішення тла й костюма контрастує з реалістично промальованим обличчям та пронизливим поглядом очей Джіммі: виникає враження вимушеної затиснутості людини-індивіда в тілесну оболонку та певні часово-просторові рамки. Схоже вирішення у ескізі костюма Жінки, однак тут немає гострого співставлення індивідуального і загального — трактування і костюма, і образу персонажа стилізоване.

Продовження експериментів з архітектонікою сценографії та костюмним вирішенням простежується у наступних постановках: «Машиноборцях», «Людині-масі» Е. Толлера, «Макбеті» Шекспіра



Іл. 6. Ескіз костюма Продана. «Золоте черево», Ф. Кроммелінк, Харків, 1926 (Джерело: МТМКУ — Е 6702)

Іл. 7. Ескіз костюма Дівчини (ар. О. Пігулович). «Золоте черево», Ф. Кроммелінк, Харків, 1926 (Джерело: МТМКУ — Е 6710)

(1924). На думку Кучеренко, «об'ємні конструкції тепер не тільки допомагають акторам, але й самі стають образним перевтіленням» [68, с. 48].

У «Макбеті» Курбас вимагав від акторів перевтілення: з одного боку «глибинного входження в образ, з другого — майже майданного вміння представляти, миттєво скидаючи святкову маску й стаючи актором, автором і глядачем одночасно» [64, с. 218]. Відповідно до режисерської ідеї просте і багатозначне оформлення сцени представляло умовне середовище із зазначенням на щитах місця дії («Замок», «Провалля», «Поле»). Скупість сценічної обстановки асоціювалась з суворими площадками англійського ренесансного театру. Костюми акторів — «виробничий одяг», підкреслено функціональні, позбавлені персоніфікації, такі, що перейшли з життя на сцену. Модні у той час «пролетарські блузи» доповнювались солдатськими штанами та черевиками з онучами (Макбет)...«аскетизм сцени поєднувався з аскетизмом глядацького залу» [64, с. 213].

Наступний і останній період «Березолю» проходитиме у Харкові (1926—1933). Сезон розпочнеться виставою «Золоте черево» Ф. Кромелінка (реж., В. Інкіжинов, запрошений Курбасом, учень В. Мейерхольда). Основна ідея твору — обпікаюча сатира Кромелінка, де жадоба і ненаситність перетворює людину в звіра. Меллер розкриває цю ідею у лаконічній композиції сценографії: у коробку сцени вписано ще одну сцену — макет невеликої кімнати П'єра Огюста (на зразок декорацій психологічного театру) з міщанськими символами затишку (канапа, фіранки).

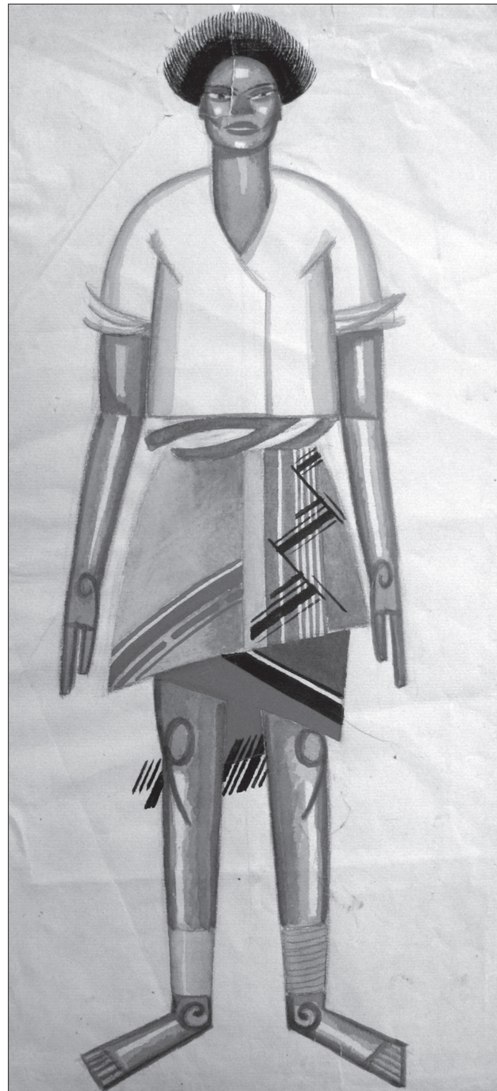
Ескізи костюмів, вирішені митцем у гротесково-сатиричному напрямку, контрастують з матеріальною реалістичністю сценографії. Чоловічі образи персонажів персоніфіковані з гострою психологічною характеристикою. Це ескізи Продана [17]

(Іл. 6), Фрізона [20], Барбюлеска [19], Мюскара, П'єра [21]. Комізм сюжету підкреслений довільним поєднанням різних історичних форм європейського чоловічого костюма XVII—XVIII століть. Гострий силует та площинне трактування форм костюмного вирішення доповнені кольоровими контрастами фактур, що наближує їх до одягу персонажів ярмаркової, буфонадної естетики. Особливої уваги заслуговують обличчя чоловічих героїв твору (подібні до викривлених негативними емоціями масок).

Жіночі образи, на відміну від попередніх, позбавлені індивідуальної характеристики, окрім ескізу Фруманс (друга дія) [22; 23]. Костюми вирішені на основі форм західноєвропейського народного вбрання XVIII ст.: сорочка на короткий рукав з вилогим коміром, поверх якої накинута хустина, та розширеної від талії широкої спідниці, де довше від переднього полотнище спинки відкриває ноги у гетрах і сабо (Іл. 7). Характерними доповненнями одягу були фартух та чіпець. Використана митцем яскрава кольорова гама синіх, червоних, зелених, жовтих відтінків, що поєднувалась з орнаментованими площинами (широка смужка, горох, квадрати, зірочки), надавала графічної виразності та декоративності костюмам, збагачуючи сатиричний образ персонажів.

Костюм Фруманс (друга дія) визначався декоративним вирішенням на основі інтерпретації форм жіночого костюма вищих станів XVIII ст. [24]. Облягаючий ліф та широка нижня спідниця на каркасі з фіолетовою верхньою, коротшою спідницею, композиційно підтримували пишні форми манжетів рукавів сорочки та вилогий комір. Прикрашали костюм декоративні площини з білої тканини в золоті смужки та накладні елементи: банти, склади, плісе. Образне вирішення Фруманс у другій дії підтримувалося пишним та багато декорованим одягом П'єра, також стилізованого на основі чоловічого вбрання XVIII ст. [21]: рожевий камзол з широкими обшлагами, густо оздоблений блакитними бантами, золотими гудзиками, френзлями, доповнювали широкі кюлоти, панчохи. Прикрашені великими бантами капелюх та черевики надавали завершеності манірному образу героя.

За влучним висловленням Н. Корнієнко, «умовне й реальне, гротескове й психологічне, буффонада й майже клінічна натуралістична фізіологія уживались у цій виставі» [64, с. 275]. Отже, у вирішенні даної постановки Меллер вільно оперує історичним матеріалом, акцентуючи на декоративному елементі у вирішенні композиції костюмів, підкреслює його ігрову функцію у виставі, джерела якої ведуть від балаганно-ярмаркової традиції народного театру.



Іл. 8. Ескіз костюма Туземця. «Седі», С. Моем, Д. Колтон, Харків, 1926 (Джерело: МТМКУ — Е 6858)

Наступною співпрацею художника з В. Інкіжиновим стала мелодрама «Седі» С. Моема та Д. Колтона (1926). Використовуючи екзотичні африканські мотиви, Меллер створить костюми національного типу (Туземець [25], Тубілка [26], Воїн-тубілець [27], Наречена [28]) та соціальні (пастор Мандерс [29], Жінка-європейка [30]). У соціальних костюмах представлений сучасний європейський міський одяг 1920-х рр. XX ст.: пальто-редінгот та капелюх-габік у пастора, сукня-сорочка для жіночого образу Європейки (артистка Н. Ужвій, друга дія). Вартими уваги є костюми для національних типажів. Ми-

Іл. 9. Ескіз костюма Воїна-тубільця. «Седі», С. Моем, Д. Колтон, Харків, 1926 (Джерело: МТМКУ — Е 3916)

тець створив самобутні, яскраві персонажі — узагальнені образи африканської культури без натуралізму та етнографічних деталей.

Цікавим є вбрання Туземця (Іл. 8), що складається з білої сорочки на короткий рукав та поясного одягу спідниці-обгортки охристого-червоного та червоного кольорів, перев'язаної на талії зелено-білим поясом. Акцентом в ансамблі виступає декор спідниці — ритмічно укладені смуги червоного, чорного і зеленого кольорів. Яскраві поєднання площин та декору у вигляді смуг різної ритмічної організації надають динамізму загальній статичності композиції костюма. Важливим декоративним елементом, що доповнює екзотичність образу, є розпис оголених фрагментів тіла лінійним орнаментом у костюмах Туземки, Воїна-тубільця (Іл. 9), Воїна, Нареченої. Цей прийом вперше використала О. Екстер у постановці для Камерного театру («Фаміра Кифаред» Анненського).

Інтерпретацію національних мотивів Вадим Меллер продовжить у художньому оформленні оперети «Мікадо» (В. Гілберта та А. Саллівена (1927), реж. В. Інкіжинов). На думку З. Кучеренка, «дотепність майстра нарешті знайшла вихід у загостреній стилізації, барвистій театральній видовищності» [68, с. 52]. Обравши за джерело творчості далекосхідне мистецтво, художник створює асоціативні, іронічні та персоніфіковані образи героїв оперети. Монументальний Мікадо — впевнений у собі поважний імператор [31] — у військовому зеленому мундирі з рукавами кімоно та вузьких штанах. Акцентом у статичній, симетричній композиції костюма є декоративні срібні елементи: поясні обладунки, аксельбанти, гудзики та медаль. Митець, переважно скупий на декор, тут дозволяє собі декоративні засоби у одязі, головних уборах та гримі облич. У подібній стилістиці виконав художник костюми для жартівливих образів Міністра науки [32], Міністра війни [33], Кравця [34], Астролога [35]. В усіх наведених вище прикладах статичність форм вбрання підкреслена декоративними елементами, аплікацією (стрічка-сантиметр, ножиці у Кравця, головний убір-вітровказ у Астролога). Попри умовність сценографії, збережений у фондах МТМКУ ескіз декорації також розкриває східні джерела творчості, але у гротесково-ігровому плані. Східні ліхтарики, пагоди, прапори з ієрогліфами створювали гармонійне середовище для акторської гри, досягаючи цілісності сценографічного вирішення [36]. За феєричною і яскравою образністю художнього оформлення оперети режисер та митець завуалювали соціальну, гостру проблематику твору.

Ігрові принципи сценографічного оформлення митець використає у жанрі естрадної вистави-ревю «Алло, на хвилі 477» (1929), текст М. Йогансена). Ескізи костюмів вирішені у легкій, ескізній манері, зі зображенням жартівливих типажів сучасних соціальних типажів: Інженер (Іл. 12), Кухар [37], Кумпожежний [38], Артист [39], Мурин-кухар [40], Капіталіст [41], Жінка [42]. Від решти акварельних, легких робіт шкіц Бюрократа (Іл. 13) відрізняється схематизмом та графічністю виконання. Іронічний образ персонажа стилізований на зразок маріонетки:

повислі у повітрі руки на шарнірах, похилена в бік голова, гіперболізовано великі кисті рук. Не людина, а лялька-маріонетка, яким керує невидима сила — «буква закону». Костюм — військовий двобортний тренчкот, з двома рядами золотих ґудзиків, відкладним коміром та кашкет з козирком.

У своїй праці З. Кучеренко підкреслює враховані художником в ескізах до ревю особливості театрального освітлення — «контури постатей підкреслено розмиті, а грими навмисне підсилені» [68, с. 53].

На нашу думку, особливий період в творчості митця пов'язаний зі співпрацею у Харківському «Березолі» трьох реформаторів українського театрального простору поч. XX ст.: Курбаса — Куліша — Меллера (режисера — драматурга — митця). У своїх творах Микола Куліш звертається до з'ясування культурно-національної ідентичності — в час непевних ідеалів і вождів. Лесь Курбас відкидає натуралізм, характерний театру корифеїв, поєднуючи різножанровість та різностилевість у режисурі, драматургії, акторській грі, музиці. Вадим Меллер втілює концепції режисера-письменника у художньому вирішенні образу вистави.

«Народний Малахій» М. Куліша (1928) став першою спільною роботою майстрів. Курбасівський метод перетворення втілювався Меллером у конструкціях сценографії, що відображали «напівреальний, напівфантастичний світ, відтворений свідомістю Малахія» [64, с. 291].

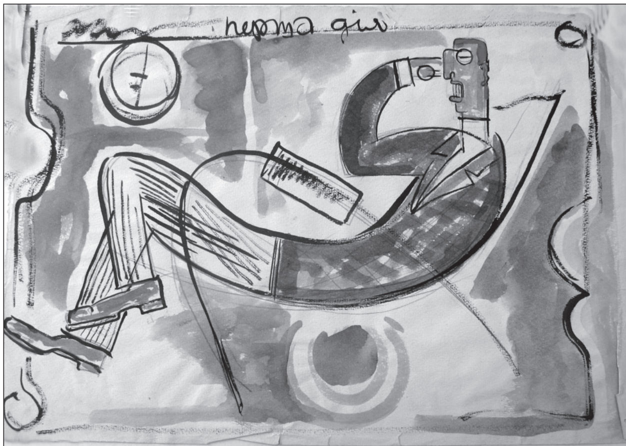
Окремим сценографічним персонажем, на думку В. Берьозкіна, виступає «реформаторська машина», створена художником спільно з режисером (її не було в тексті). «Машина» (сконструйована з реальних селянських знарядь праці: леміша, колес, шестерень тощо) була для «преображення людини» — перевтілення в ангела (з рожевими крильцями і серцями на спинах). Дослідник підкреслює спорідненість гротескно-ігрової сценографії В. Меллера з пошуками італійських футуристів, які створювали свої самостійні сценографічні персонажі у театрі художника. Однак зазначає, що «машина» Меллера становила нероздільну єдність з акторськими персонажами у створенні цілісного візуального оформлення вистави, що було її відмінною рисою [52, с. 312].

Цікавий прийом — контрастне поєднання реалістичних елементів сценографії та костюмів (лубочного пейзажу, канарки, ікони, архаїзовані костюми) з

Іл. 10. Ескіз костюма Міністра науки. «Мікадо», А. Салліван, Харків, 1927 (Джерело: МТМКУ — Е 6850)

Іл. 11. Ескіз костюма Кравця. «Мікадо», А. Салліван, Харків, 1927 (Джерело: МТМКУ — Е 4523)

авангардними деталями («реформаторська машина», костюми «ангелів»). Це цілком відповідало курбасівському розумінню театрального конструктивізму: поєднання різних фактур і матеріалів «кожен з яких сам по собі має певний вплив і сприйняття, а



Іл. 12. Ескіз костюма Інженера до вистави-ревю «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 (Джерело: МТМКУ — Е 6650)

Іл. 13. Ескіз костюма Бюрократа до вистави-ревю «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 (Джерело: МТМКУ — Е 6645)

з'єднавши одне з одним, створює щось третє — зовсім інше» [57, с. 175].

Гротескним перебільшенням та узагальненням образів відзначається наступна робота Меллера «Мина Мазайло» (М. Куліш, 1929). Художнє вирішення оформлення й костюмів розкривали сучасне соціальне середовище та типажі перших років «українізації». Особливо це стосувалося сценографії, що, за згадками критика, вирішувалась параболами та щитами, які змінювались залежно від дії [64, с. 323].

Важливим ігровим персонажем у виставі виступає старосвітський костюм Мини, що видозмінюється: від знаку персонажа (урядовець Донвугілля), через призму зміни образу (підперезаний поверх штанів ременем, ставав військовою уніформою) до пустої оболонки (завішений на вішак). Мрія Мини втілювалась у володінні новомодним піджаком — як символом «нової людини», з новим прізвищем у новому житті. Через костюм відбувається трансформація соціального статусу героя у контексті розвитку дії вистави. Вбрання стає засобом персоніфікації героя, та, водночас, засобом акторської гри з одягом, що транслює нові смисли глядачам.

У співпраці з Вадимом Меллером Лесь Курбас ставить нав'язану йому агітвиставу «Диктатура» (І. Микитенко, 1930), у якій продовжує трагікомедійний характер попередніх вистав. Через музику та сценічну мову режисер вирішує політичну кон'юктуру драматургії, створивши власний твір. У жанрі опери (муз. Ю. Мейсус) митець вибудовує асоціативний сценічний ритмо-простір, співзвучний з ритмами музичних партитур та перевтілень персонажів. Вслід за Г. Крегом, А. Апією художник розчленовує простір коробки на вертикалі та горизонталі, що задає відповідно рух акторам — вверх та вниз. «Особлива партитура взаємин речі й людини, планшету й людини, планшету й речі..., вирішена через видозміну масштабів і через музично-ритмові мікросюжети для них — наділяли їх новою конфлітною енергією...» [64, с. 381].

Сценографія ставала незалежним персонажем вистави, виконувала власну рольову функцію. Використовуючи національні образи села, художник загострює пропорційність системи актор-предмет (гіперболізує реальні розміри предметів). Основне місце розгортання дії — плашет, піднятий над реальною сценою та поділений на елементи (образ землі, весільного столу, човна). Макети хат куркулів, що виглядали над планшетом сцени (принцип вертепної ляльки), були узагальненим образом селянської маси.

У наступній роботі М. Куліша «97» В. Меллер розміщу єдину сценографічну установку, що змінювала означення місця дії (інтер'єр хати, сільрада, храм). Живописне та персоніфіковане водночас костюмне вирішення вистави не перевантажене етнографічними подробицями. Образність народного вбрання Надніпрянщини (форма, розміщення декору на сорочках, колір) асоціативно прочитується у ескізах Копистки [43], Гната Гирі [44], Діда [45],

Селянина [46], Дочки куркуля [47]). У своєрідній експресивній подачі «балансуючого» стану персонажів (ніби земля пливе з-під ніг, і вони от-от впадуть, намагаючись втримати рівновагу розведеними руками), митець передає «непевне становище» заможного українського селянства у п'єсі Куліша та в радянській системі 1920-х рр. загалом.

Умовність сценографічного вирішення, стилізація соціальних та національних персонажів, — ось основні характеристики останніх робіт В. Меллера в «Березолі»: «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (1932), «Маклена Граса» (1933).

Трагічним в історії «Березілі» стане 1934 рік. Після нищівних рецензій, критики мистецької політики у роботі театру, Леся Курбаса репресували, колектив реорганізували та перейменували у Харківський український драматичний театр ім. Шевченка. Меллер опиняється у лещатах політико-соціальних умов, експерименти «філософського» театру Курбаса в минулому, а нова доба проходитиме під знаменами соцреалізму. Доля митця була складною та, водночас, типовою для митців 1920—1930-х років. Ті, кого не торкнулися жорна репресій, змушені були, якщо не поділяти, то, принаймні, не заперечувати ідеологічний шовінізм.

Наступні роботи митця 1930—1940-х рр. — «Богдан Хмельницький» О. Корнійчука, (1939), «Боккачо» Ф. Зуппе (1945), «Гаспорон» К. Мільйоккера (1948), «Летюча миша» Й. Штрауса (1948) та ін. — виконано з використанням класичних прийомів театрально-декораційного мистецтва. На сцени українських театрів повертаються живописні декорації (з конкретними зображенням місця дії) та реалістичне вирішення художнього образу персонажів.

Для митця у розкритті психологічних, історичних та соціальних характеристик персонажів джерелом натхнення стають студії етнографічних джерел, вивчення історії моди та європейського декоративно-прикладного мистецтва. Свідченням цього є збережені матеріали у фондах Державного архіву-музею літератури та мистецтва України (замальовки костюмів з іноземних журналів й предметів декоративно-прикладного мистецтва) [50].

Розглянуті ескізи Вадима Меллера зі збірки МТМКУ засвідчують різноманітність художньо-стильових вирішень у сценографічних проектах 1920-х рр. (від кубофутуристичних, аналітичних до конструктивістичних образних втілень різного драматичного матеріалу). Завдяки співпраці Курбаса—Меллера та спільності їх світоглядно-мистецьких переконань було закладено підвалини української сценографії й мистецтва театрального костюма. Вони були реформаторами, які зуміли вивести театрально-декораційне мистецтво на новий рівень естетики і образних пошуків, на шлях, який буде продовжений через півстоліття новою генерацією українських митців.

1. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України (далі — МТМКУ). Ескіз декорації до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; пап., гуаш, 47 х 66, Е 7566.
2. МТМКУ. Ескіз декорації до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; пап., гуаш, 60 х 37, Е 7564.
3. МТМКУ. Ескіз декорації до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; пап., гуаш, 46 х 57,5, Е 7565.
4. МТМКУ. Ескіз костюма Жінки з тацею до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; карт., гуаш, 23 х 49, Е 1077.
5. МТМКУ. Ескіз костюма персонажів до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; карт., гуаш, 53 х 43, Е 6849, не завершений.
6. МТМКУ. Ескіз костюма Воєводи до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; карт., гуаш, 55 х 34, Е 4518.
7. МТМКУ. Ескіз костюма жіночого персонажу до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; карт., гуаш, 53 х 27, Е 4520.
8. МТМКУ. Ескіз костюма Воїна до вистави «Мазепа», Ю. Словацький. Театр ім. Т. Шевченка, 1921 р.; карт., гуаш, 28 х 53, Е 4519.
9. МТМКУ. Ескіз костюма Робітника до вистави «Газ», Кайзер. «Березіль», К., 1922—1923 рр..; пап., акв., 44 х 22, Е 3921.
10. МТМКУ. Ескіз костюма Офіцера до вистави «Газ», Г. Кайзер. «Березіль», К., 1922—1923 рр..; пап. акв., 43 х 14,5, Е 3919.
11. МТМКУ. Ескіз костюма Капіталіста до вистави «Газ», Г. Кайзер. «Березіль», К., 1922—1923 рр..; пап., акв., 45 х 23.5, Е 3923.
12. МТМКУ. Ескіз костюма Капіталіста до вистави «Газ», Г. Кайзер. «Березіль», К., 1922—1923 рр..; пап., акв., 45 х 25,5, Е 9823.
13. МТМКУ. Ескіз костюма Поліцейського до вистави «Газ», Г. Кайзер. «Березіль», К., 1922—1923 рр..; пап., акв., 43,5 х 25, Е 3921.
14. МТМКУ. Ескіз костюма Сина мільйонера до вистави «Газ», Г. Кайзер. «Березіль», К., 1922—1923 рр..; пап., акв., 46,5 х 21, Е 6672.

15. МТМКУ. Ескіз костюма Персонажа до вистави «Газ», Г. Кайзер. «Березіль», К., 1922—1923 рр..; пап., акв., 43 х 22,5, Е 6675.
16. МТМКУ. Ескіз костюма Джеммі до вистави «Джиммі Хіггінс», Е. Сінклер, «Березіль», К., 1923 р..; папір, гуаш, колаж. 30,5 х 45,5, ТЗ № 433.
17. МТМКУ. Ескіз костюма Продана до вистави «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 р.; карт., гуаш, 47 х 24,5, Е 6702.
18. МТМКУ. Ескіз костюма Нотаріуса до вистави «Золоте черево», Ф Кромелінк, Харків, 1926 р.; карт., гуаш, 29,2 х 16,2, Е 6698.
19. МТМКУ. Ескіз костюма Барбюлеска до вистави «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 р.; карт., гуаш, 31 х 22,7, Е 6699.
20. МТМКУ. Ескіз костюма Фрізона до вистави «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 р.; карт., гуаш, 41,8 х 28,2, Е 6700.
21. МТМКУ. Ескіз костюма П'єра (II дія) до вистави «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 р.; карт., гуаш, 31 х 23, Е 7467.
22. МТМКУ. Ескіз костюма Дівчини (О. Пігулович) до вистави «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 р.; пап., гуаш, 16,5 х 32,5, Е 6710.
23. МТМКУ. Ескіз костюма Дівчини до вистави «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 р.; карт., гуаш, 23 х 31, Е 6711.
24. МТМКУ. Ескіз костюма Фруманс (II дія) до вистави «Золоте черево», Ф. Кромелінк, Харків, 1926 р.; карт., гуаш, 36 х 26,8, Е 7468.
25. МТМКУ. Ескіз костюма Туземця до вистави «Седі», С. Моем, Д. Колтона, Харків, 1926 р.; пап., гуаш, 19,5 х 42, Е 6858.
26. МТМКУ. Ескіз костюма Тубілки до вистави «Седі», С. Моем, Д. Колтона, Харків, 1926 р.; пап., гуаш, 18 х 46, Е 3917.
27. МТМКУ. Ескіз костюма Воїна-тубільця до вистави «Седі», С. Моем, Д. Колтона, Харків, 1926 р.; пап., гуаш, 21 х 48, Е 3916.
28. МТМКУ. Ескіз костюма Нареченої до вистави «Седі», С. Моем, Д. Колтона, Харків, 1926 р.; пап., гуаш, 15 х 36, Е 6857.
29. МТМКУ. Ескіз костюма Пастора Мандерса до вистави «Седі», С. Моем, Д. Колтона, Харків, 1926 р.; пап., акв., олів., 15,5 х 40, Е 3918.
30. МТМКУ. Ескіз костюма Європейки (для Н. Ужвій) до вистави «Седі», С. Моем, Д. Колтона, Харків, 1926 р.; пап., гуаш, 19,5 х 42, Е 6858.
31. МТМКУ. Ескіз костюма Мікадо до вистави «Мікадо», А. Саллівен, Харків, 1927 р.; пап., гуаш, аплікація, 36 х 53,5, Е 6852.
32. МТМКУ. Ескіз костюма Міністра науки до вистави «Мікадо», А. Саллівен, Харків, 1927 р.; пап., гуаш, аплікація, 36 х 54, Е 6850.
33. МТМКУ. Ескіз костюма Міністра війни до вистави «Мікадо», А. Саллівен, Харків, 1927 р.; пап., гуаш, 43,5 х 61,5, Е 4149.
34. МТМКУ. Ескіз костюма Кравця до вистави «Мікадо», А. Саллівен, Харків, 1927 р.; пап., гуаш, 43,5 х 60, Е 4523, А. Саллівен, Харків, 1927 р.; пап., гуаш, аплікація, 35,5 х 54,5, Е 6851.
36. МТМКУ. Ескіз декорації до вистави «Мікадо», А. Саллівен, Харків, 1927 р.; пап., гуаш, 44,5 х 62, Е 9400.
37. МТМКУ. Ескіз костюма Кухара до вистави-ревю «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 р.; пап., акв., 35 х 50, Е 4150.
38. МТМКУ. Ескіз костюма Кума-пожежного до вистави-ревю «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 р.; пап., акв., 17 х 45, Е 7465.
39. МТМКУ. Ескіз костюма Артиста до вистави-ревю «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 р.; пап., акв., 43,5 х 31, Е 6646.
40. МТМКУ. Ескіз костюма Мурина-кухаря до вистави-ревю «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 р.; пап., акв., 31 х 23, Е 6649.
41. МТМКУ. Ескіз костюма Капіталіста до вистави-ревю «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 р.; пап., акв., 31 х 23, Е 7463.
42. МТМКУ. Ескіз жіночого костюма до вистави-ревю «Алло, на хвилі 477», Харків, 1929 р.; пап., акв., 29 х 21, Е 7464.
43. МТМКУ. Ескіз костюма Копистка до вистави «97», М. Куліш. «Березіль», К., 1930—1931 рр.; пап., гуаш, 32 х 24, Е 3913.
44. МТМКУ. Ескіз костюма Гната Гиря до вистави «97», М. Куліш. Березіль, К., 1930—1931 рр.; пап., гуаш, 32 х 24, Е 3915.
45. МТМКУ. Ескіз костюма Діда (Гірняк) до вистави «97», М. Куліш. Березіль, К., 1930—1931 рр.; пап., гуаш, 32 х 24, Е 3914.
46. МТМКУ. Ескіз костюма Селянина до вистави «97», М. Куліш. Березіль, Київ, 1930—1931 рр.; пап., гуаш, 31,5 х 23, Е 6678.
47. МТМКУ. Ескіз костюма Дочки куркуля до вистави «97», М. Куліш. Березіль, К., 1930—1931 рр.; пап., гуаш, 31,5 х 23, Е 6677.
48. Центральний державний архів-музей літератури та мистецтва України. — Ф. 1077. — Оп. 1 — Спр. 5. — 3 д., 36 а. — (Альбом з ескізами національних костюмів СРСР).
49. *Асєєва Н.* Українсько-французькі художні зв'язки 1920—1930 рр. XX ст. / Н. Асєєва. — К. : Наукова думка, 1984. — 123 с.
50. *Березкин В.И.* Искусство сценографии мирового театра : в 2-х т. / В. Березкин. — М. : Эдиториал УРСС, 1997. — 554 с.
51. *Боулт Джон Э.* Художники русского театра 1880—1930 / Д.Э. Боулт. — М. : Искусство, 1991. — 112 с. : 200 ил.
52. *Вериківська І.* Художник і сцена / І. Вериківська. — К. : Наукова думка, 1971. — 106 с.
53. *Вериківська І.* Становлення української радянської сценографії / І. Вериківська. — К. : Наукова думка, 1981. — 206 с.

54. *Веселовська Г.Г.* Український театральний авангард / Г. Веселовська ; Ін-т проблем сучасного мистецтва нац. академ. мис-в України. — К. : Фенікс, 2010. — 368 с. : 16 іл.
55. *Веселовська Г.* На терезах епохи. Конструктивізм як ідеологія життя і мистецький прийом у театральній практиці України 1920-х р. / Г. Веселовська // Сучасне життя : науковий збірник. — Вип. VI. — К., 2009. — С. 165—178.
56. *Габелко В.* Режисери і актори фарб / В. Габелко // Культура і життя. — 19.03.1978. — С. 224—225.
57. *Драк А.* Українське театрально-декораційне мистецтво / А. Драк. — К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. — 64 с. : іл.
58. *Єрмакова Н.* Формування першої української режисерської школи у контексті інтегративних процесів укр. культури XX ст. / Н. Єрмакова // Нариси з історії театрального мистецтва XX ст. / ред. кол. В. Сидоренко та ін. — К. : Інтертехнологія, 2006. — С. 222—301.
59. *Єрмакова Н.* Моб / Н. Єрмакова // Авангард и театр 1910—1920-х годов / отв. ред. Коваленко Г.Ф. — М. : Наука, 2008. — С. 108—119.
60. *Кисіль О.* Український театр / О. Кисіль. — К. : Мистецтво, 1968. — 260 с.
61. *Коваленко Г.* Театральний конструктивізм 1920-х років / Г. Коваленко // Нариси з історії театрального мистецтва XX ст. / ред. кол. В. Сидоренко та ін. — К. : Інтертехнологія, 2006. — С. 301—325.
62. *Корнієнко Н.* Лесь Курбас: репетиції майбутнього / Н. Корнієнко. — К. : Факт, 1998. — 469 с.
63. *Корнієнко Н.* Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз) / Н.М. Корнієнко. — К. : Факт, 2000 . — 160 с. : 64 іл.
64. *Красильникова О.* Історія українського театру XX сторіччя / О. Красильникова. — К. : Либідь, 1999. — 208 с.
65. *Кузякіна Н.* Нариси української радянської драматургії / Н. Кузякіна. — К. : Радянський письменник, 1958. — Ч. II. — 239 с.
66. *Кучеренко З.* Вадим Меллер / З. Кучеренко. — К. : Мистецтво, 1975. — 80 с.
67. *Мельник Т.В.* Погляд на сценографічну спадщину Вадима Меллера. Памятки із зібрання Державного музею театрального, музичного та кіномистецтва України / Т. Мельник // Просценіум 3 (25)/2009. — 1 (26) 2010. — С. 14—26.
68. Український авангард 1910—1930 років. Альбом / авт.-упоряд. Горбачов Д. — К. : Мистецтво, 1996. — 400 с. : іл.

Alla Dmytrenko

ON COSTUME IN THE CONTEXT OF VADYM MELLER'S SCENOGRAPHIC SEARCH (AFTER COLLECTANEA IN THE STATE MUSEUM OF THEATRICAL, MUSICAL AND CINEMATOGRAPHIC ARTS OF UKRAINE)

In the article have been considered some examples of costume artistry in the context of V.G. Meller's theatrical heritage. Attention has been paid to the artist's collaboration with L. Kurbas' Berezil company, that appeared to be the epicentre of avant-garde reforms in Ukrainian stage life of the early XX c. Artistic and stylish features of scenic costumes put under analytic study have been traced be means of sketches kept in custody by Kyivan State Museum of theatrical, musical and cinematographic arts of Ukraine.

Keywords: Vadym Meller, Berezil stage company, costume, avant-garde, scenography, constructivism.

Алла Дмитренко

КОСТЮМ В КОНТЕКСТЕ СЦЕНОГРАФИЧЕСКИХ ИСКАНИЙ ВАДИМА МЕЛЛЕРА (ПО МАТЕРИАЛАМ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗЫКАЛЬНОГО И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА УКРАИНЫ)

В статье рассмотрено искусство костюма в контексте театрального наследия В.Г. Меллера. Внимание сосредоточено на периоде сотрудничества художника с театром Л. Курбаса «Березиль», который являлся эпицентром авангардных преобразований украинской сцены в начале XX в. Проанализировано художественно-стилистические особенности театральных костюмов на примерах эскизов из фондов киевского Государственного музея театрального, музыкального и киноискусства Украины.

Ключевые слова: Вадим Меллер, творческое объединение «Березиль», костюм, авангард, сценография, конструктивизм.

Богдан ЗЯТИК

ІКОНОСТАС ХРАМУ БОГОЯВЛЕННЯ ГОСПОДНЬОГО В СЕЛІ КУГАЇВ НА ЛЬВІВЩИНІ. ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ДОСЛІДЖЕННЯ

Описана пам'ятка сакрального мистецтва — іконостас храму Богоявлення Господнього в селі Кугаїв на Львівщині. Обгрунтовується новизна та актуальність дослідження теми. Висвітлюються історичні етапи створення іконостаса, його художньо-стилістичні особливості, робиться спроба встановлення середовища майстрів, що створювали пам'ятку. Комплексно проаналізована іконографія в контексті розвитку передвівтарних перегородок того часу. За підписами на деяких іконах встановлені імена фундаторів та часові рамки створення іконостаса.

Ключові слова: іконостас, храм Богоявлення Господнього в с. Кугаїв на Львівщині, іконографія.

Церква Богоявлення Господнього в с. Кугаїв на Львівщині та її облаштування є малодослідженою і маловідомою. На сьогоднішній день нам не відомо жодної наукової праці чи автора, що досліджував би чи описував цей іконостас. Унікальність пам'ятки полягає у тому, що вона збереглася майже не перемальованою. Якщо храм є пам'яткою XVII ст., про що свідчить напис над вхідними дверима храму з датою його побудови: **ROKU Р. 1693**, то дати створення іконостаса ще не встановлено [1, с. 25; 15]. Тому метою нашої статті є детальне опрацювання та вивчення цієї пам'ятки: визначення мистецької цінності іконостаса. До завдань ми відносимо: ідентифікацію кожної з ікон з погляду іконографії; розшифрування підписів на іконах; порівняльний аналіз ікон та спроби встановлення числа майстрів та відношення їх до певного малярського осередку: стилістичний аналіз ікон; визначення характерних особливостей, що виділяють цей іконостас з-поміж інших; встановлення часових рамок його створення.

До сьогодні іконостас зберігся в первісному вигляді, за винятком одних дияконських врат, що були викрадені в 2011 році. Храм також збережений в автентичному вигляді і перекритий дерев'яним гонтом, за винятком давніх розписів інтер'єру, що були повністю перемальовані в 1989 р. майстром з с. Сокільники та майстром з Івано-Франківщини. На сьогодні храм не діючий, це пов'язано з тим, що поряд збудована нова мурована церква.

Богоявленська церква в с. Кугаїв знаходиться у власності місцевої громади і терміново потребує ґрунтовної фахової реставрації, коштів на яку громада не має. А тим часом стан пам'ятки постійно погіршується: гонт поріс мохом, місцями протікає дах, гниють і трухнявіють стіни, розкрадаються частини храму.

Збудована ця церква в 1693 році. Основу для храму взято з монастиря в сусідньому селі Деревач, а бані добудовані на місці. Інтер'єр храму має збережений давній іконостас, характерний для нашої церкви. Останні реставраційні роботи проводились понад двадцять років тому. Сьогодні церква потребує ґрунтовної реставрації. Іконостас цієї церкви не був повністю перемальований, так як це трапилось з іконостасом церкви Архистратига Михаїла в селі Жирівка, що біля Львова. Ми провели огляд пам'ятки та детальну фотофіксацію.

Джерелом інформації про церкву та її іконостас став путівник Олени Крушинської «44 дерев'яні храми Львівщини», виданий в 2008 р. видавництвом Грані-Т. Тут ми натрапили на фотографію викрадених дияконських врат [13, с. 17].

Микола Батіг також згадує про цю церкву в своєму історико-етнографічному нарисі «Вовківська земля». Він пише, що в ній зберігся різьблений іконостас та окремі ікони на бокових стінах з XVII ст., та багато стародруків XVII—XVIII століть. В одному з них, а саме в «Тріодіоні» львівського друкаря Михайла Сльозки, датованому 1664 р., зберігся запис про дарування цієї книги в 1665 р. Кугаївській церкві. Вочевидь тут була давніша церква, що не збереглася [1, с. 25].

Храм Богоявлення Господнього в с. Кугаїв розташований на рівнинній місцевості, а радше в долині, і обсаджений липами. На церковному подвір'ї збереглись давні поховання. Церква має доволі малі розміри в плані (10 х 7,5 м), є дерев'яною, тридільною, з великою добудовою паламарні і ризниці до північної стіни вівтаря. Розмір ризниці навіть трохи більший за вівтар, що рідко буває. Церква накрита пірамідальними верхами, завершеними вузькими маківками. Навпроти головного входу стоїть висока триярусна дзвіниця, розміром в плані (3,3 х 3,3 м), нижній ярус якої зі сторони церкви відкритий.

Дахи церкви і дзвіниці покриті дерев'яним гонтом, який в останнє поновлювався у 1989 році. Пам'ятка є яскравим зразком сакральної дерев'яної архітектури кінця XVII століття [8]. Акварельний етюд цієї церкви намалював Антін Варивода [4].

На сьогодні судити про автентичне оздоблення інтер'єру храму є доволі складно, оскільки церква за час її існування неодноразово реставрувалася і не завжди професійно. Часто так звані «реставраційні роботи» завдавали шкоди для храму. Так первинні розписи є повністю перемальовані у 1989 році. Про це свідчить напис над вхідними дверми з внутрішньої сторони: **ГРОМАДА КУГАЄВА ПОНОВИЛА СВОЮ ЦЕРКВУ СВОЇМ КОШТОМ ЯКУ ЗА КСЬОНДЗА ОЛЬСРА ГОРЇНОВИЧА ТАК І ПРОВІЗОРЬ МИХАЙЛО БАТІГ І ВАСИЛЬ БАТІГ У 1874 РОЦІ. ЦЯ ЦЕРКВА БОГОЯВЛЕНСЬКА ВІДРЕСТАВРОВАНА В 1985 РОЦІ, РОЗМАЛЬОВАНА КОШТОМ ГРОМАДИ КУГАЄВА 1989 РОКУ.**

Іконостас церкви є чотириярусним з одними дияконськими вратами. Складається з: предели, намісного, празникового, апостольського та пророчого ярусів. Декор на іконостасі різьблений у формі колон та арок, орнаментованих мотивами виноградної лози, стилізованого аканту, квіток соняшника і лілій та декоративної плетінки. Іконостас є пофарбований на білий колір, різьба і рамки ікон позолочені [5, с. 190—192; 7, с. 175—180].

В намісному ряді бачимо храмову донаторську ікону Богоявлення Господнього з дарчим підписом. Поруч були дияконські врата зі зображенням Св. Архангела Михаїла. На одвірках по обидва боки є первомученник архідиякон Стефан і первосвященик Мелхіседек. Далі намісна ікона Богородиці Одигітрії або Провідниці. Посередині маємо Царські врата з шістьма медальйонами: двома зі сценами Благовіщення Богородиці і чотирьох євангелістів. По праву сторону поясна ікона Христа Вчителя з розкритим Євангелієм. Поруч ікона Св. Миколая Мирлікійського або Чудотворця (повнофігурна).

В пределі під іконою Богоявлення ікона Св. Василія Великого. Під іконою Св. Миколая ікона Св. Пророка Іллі, з фундаторським підписом. Вище розташований ряд празників з іконою Тайної вечері посередині [7, с. 181—198; 14, с. 74—88]. Празників є дванадцять, а саме:

- Різдво Пресвятої Богородиці;
- Введення в храм Пресвятої Богородиці;
- Благовіщення Пресвятої Богородиці;
- Різдво Христове;
- Стрітення Господнє;
- Богоявлення Господнє;
- В'їзд Господній до Єрусалиму;
- Воскресіння Христове;
- Вознесіння Господнє;
- Зіслання Святого Духа;
- Преображення Господнє;
- Вознесіння Богородиці.

Над празниковим рядом знаходиться апостольський ряд, в центрі якого розташована ікона Христа на троні з відкритим Євангелієм та з Богородицею й Іваном Предтечею. Її ще називають Деісіс (Моління) або Триморфон [14, с. 72].

По обидва боки від неї по шість апостолів (разом дванадцять), а саме:

- Пилип та Юда Тадей;
- Андрій Первозваний та євангеліст Марко;
- євангеліст Матей та Петро;
- Павло та євангеліст Іван;
- євангеліст Лука та Симон;
- Варфоломій і Тома.

Над апостольським ярусом знаходиться ряд царів та пророків, в центрі якого розташована композиція Розп'яття Христового з при стоячими Богородицею та Іваном Богословом.

По обидві сторони від Розп'яття — Царі з Пророками, їх є дванадцять, а саме:

- Єзекиїл та Давид;
- Ісая та Амос;
- Яків та Мойсей;
- Соломон та Михей;
- Арон та Гедеон;
- Єремія та Захарія.

Храмова ікона Богоявлення Господнього намальована разом з іконою Св. Василія Великого. Про це свідчить фундаторський підпис між цими іконами: **СЕЙ ОБРАЗ СПРАВИВ РАБ БОЖИЙ ВАСИЛІЙ РОСИН СО ЖЕНОЮ І ЧАДАМИ СВОЇМИ СПАСІННЯ РАДИ СВОГО В СЕЛІ КУГАЙОВІ ВО РОЦІ 1702**. Обидві ікони виконані одним майстром та в одній манері. Підтвердженням цього є тотожність характеру ликів і стиль шрифтів на підписах.

Намісний ярус не поміщається в ширину храму, і тому бічні ікони розміщені під кутом 45° відносно іконостаса.

На храмовій іконі Богоявлення Господнього є чотири постаті: Івана Хрестителя, Ісуса Христа і двох ангелів.

Іван Предтеча зображений у складному ракурсі і коричневій одежі. Його обличчя намальоване у профіль і звернене до Христа. У лівій руці він тримає хрест, а правою хрестить Христа. Вгорі ікони вигравіруваний Святий Дух у вигляді голуба, що сходить на Ісуса, який стоїть посеред Йордану, занурений по коліна у воду, з набедреною пов'язкою і молитовно складеними руками та похиленою головою, з хрещатим німбом з літерами **OWN.** Праворуч від Христа — два ангели. Перший ангел в червоному хітоні і плащі тримає в руках темно-червоний плащ або багряницю. Береги ріки зображені реалістично, у верхніх кутах видно крони дерев. Фон і німби — золочені. Ця ікона очевидно мальована під впливом школи Івана Рутковича але непрофесійним майстром.

Ікона Св. Василія Великого є півфігурною в єпископській одежі XVIII ст. з митрою. Правою рукою він робить благословляючий жест, іменословний, а в лівій тримає єпископський жезл з білою хустиною. Митра пишно інкрустована, орар червоний, а омофор синьо-зелений. Фон темно-коричневий, німб охристо-золотистий. Шрифти підписів на цих іконах виразно маньєристичні.

На бічних одвірках, де знаходилися єдині дияконські врата з зображенням Архистратига Михаїла, бачимо дві постаті святого першо-мученика Стефана і первосвященика Мелхіседека.

В лівій руці святий Стефан тримає дияконський орар і три камені, що символізують його мученицьку смерть. У правій руці він тримає кадило. Його дальматик червоного кольору. Особливим є те, що білий стихар у нього орнаментований мотивами української вишивки.

Мелхіседек зображений у характерному одязі первосвященика: в шапочці з таблицею на грудях. Його одяг є також червоним, а стихар білим. Фон одвірків довкола них є перемальованим і підписів немає (не відомо, чи вони взагалі були). На дияконських вратах була постать Архистратига Михаїла [13, с. 17; 15].

Намісна ікона Богородиці з Дитям (типу Провідниця, або Одигітрія). Ікона є поясною, традиційної іконографічної схеми, Богородиця в пурпуровому мафорії і синьо-блакитній туніці, що символізує Божественну і людську природу. Вона тримає в лівій руці Дитятко (Ісуса), а правою вказує нам на Нього. Ісус є в білому хітоні і золотистому гіматії. Правою рукою Він благословляє, а в лівій на колінах тримає згорток. Фон ікони різьблений і посріблений, мав підписи **МР ОУ** та **ІС ХС**, але на сьогодні вони замальовані разом з фоном. Ікона схожа на таку ж ікону сер. XVI ст. майстра Івана Рутковича з іконостаса ц. Архистратига Михаїла в с. Стара Скварява Жовківського району Львівської області.

Далі ми бачимо **Царські врата**, які традиційно складаються з двох частин, тут вони симетричні відносно центральної осі. Врата є різьблені, їх прикрашає мотив стилізованої виноградної лози по всій площині. Також ми маємо шість маленьких медальйонів (іконок), обрамлених у восьмикутні рамки, розміщені симетрично і попарно зі зображеннями Пресвятої Богородиці та Архангела Гавриїла і чотирьох євангелістів: Матея, Марка, Луки та Івана. Верхня частина врат завершується с-подібними спіралями. Центральна вісь увінчується рівнораменним хрестом. Різьба врат позолочена.

Симетрично до ікони Богородиці маємо **ікону Христа Вчителя**. Вона, як і ікона Богородиці, є півфігурною та прямокутною. Ісус тут зображений як

Вседержитель або Пантократор в червоному хітоні і синьому гіматії. Правою рукою Він благословляє, а в лівій тримає відкрите Євангеліє з цитованим текстом з Матея (7,1) або Луки (6,37) [12]. Німб — хрещатий. Фон орнаментований так само, як на Богородичній іконі. Проте автори цих ікон різні.

Під іконами Христа та Богородиці в пределі ікон немає, є нові орнаменти, можливо були ікони або старіші орнаменти.

Поряд з іконою Христа є ікона **святого Миколая Чудотворця** Мирлікійського з Богородицею та Ісусом на хмарах. Святий Миколай є в темно-синьому єпископському фелоні, білому стихарі, червоному орарі з хрестами, на голові в нього є корона. В правій руці жезл, а в лівій Євангеліє. Богородиця в синій туніці з єпископським орарем червоного кольору в руках. Ісус в червоному гіматії з Євангелієм в руках. Фон очевидно був посріблений під золото, але зараз він перемальований синьою фарбою.

В пределі під іконою святого Миколая **ікона святого пророка Іллі** з вогненним мечем у одній руці та плащем в іншій. Він в монашому одязі коричневого кольору і білому плащі. На іконі є фундаторський підпис латиницею: **FUNDATOR ELIASZ TARAS…Panua. 1806**, отож фундатором цієї ікони є Еліаш Тарас в 1806 році. Фон ікони майже чорний. Ця ікона є найпізнішою в цьому іконостасі і виконана в латинському дусі.

Найцікавішим і добре збереженим є **Празниковий ряд**, за винятком ікони Тайної вечері, яка є частково перемальованою. Загалом дванадцять ікон празникового циклу розміщені в один ряд по-горизонталі над намісним рядом і традиційно згруповані по дві ікони прямокутної форми. Їх розділяє різьблений портик. Кожна ікона в окремій золоченій рамці. Празники мають всі характерні ознаки для ікон XVIII ст. в стилі рококо, а саме — світла карнація ликів, об'ємність та експресивність трактування одягу, виразні західноєвропейські впливи. Наприклад, замість традиційної для нас сцени Зішестя в ад ми бачимо ікону Воскресіння Христового — за західним латинським зразком, взятим з гравюр, де Ісус возноситься над гробом в червоному плащі з синім прапором, як тріумфатор, а внизу зображені два перелякані воїни, що охороняли гріб. В іконі Різдва Христового та Богоявлення маємо натуралістичну подачу гір і берегів Йордану. В іконі Зіслання Святого Духа бачимо Богородицю з апостолами, а не самих апостолів, на яких сходить Святий Дух у виді вогненних язиків. В іконі Різдва Христового Богородиця не лежить на ложі, як це традиційно, а сидить разом з праведним обручником Йосипом. Вона лише тримає полотно або пелену, на якій спочиває сповитий новонароджений Ісус. Поруч зображений пастух з палицею та торбою, який споглядає і вітає Христа-Дитятка. На фоні маємо реалістичну зображену стаєнку. Цікавим є те, що замість ікони Успіння Богородиці зображено сцену її вознесіння, що свідчить про виразні латинські впливи того часу. Кольорова гама ікон є насиченою, яскравою, кольори є контрастні, фон неба на іконах і німби є посріблені.

Іконостас ц. Богоявлення в Кугаєві. Автор фото Богдан Ворон

Ікона Тайної вечері намальована в західній манері. Дія відбувається в реальному інтер'єрі. Апостоли з Христом сидять за столом, крісла та посуд пишно декоровані та навіть посріблені. Окремо від всіх сидить Юда з мішечком. На іконі є підпис: **ТАЙНА ВЕЧЕРА**. Ісус єдиний є з німбом, до того ж хрещатим з літерами **WOH** і підписом **IC XC**. Лики всіх осіб перемальовані. Фон ікони темний, на контраст до світлого столу.

Цікавий також **Деісісний (Молільний) ряд**, де в центрі маємо ікону Христа Вседержителя на троні з Богородицею та Іваном Предтечею. Незвичним є те, що всі три постаті в коронах [10, с. 17]. Христос правою рукою благословляє, а в лівій тримає відкрите Євангеліє з текстом: **ПРИЙДІТЬ БЛАГОСЛОВЕННІ ОТЦЯ МОГО І УНАСЛІДУЙТЕ УГОТОВАНЕ ВАМ ЦАРСТВО НЕБЕСНОЄ** *(Мт. 25, 34)* [12, с. 39]. Тло, корони, гіматій, клав, Євангеліє та трон

Храм Богоявлення в Кугаєві. Автор фото Богдан Ворон

Хреста є посрібленими та декорованими різьбою і прикрашені поліхромією. Домінуючими кольорами в цій іконі є червоний і зелений. Довкола Христа три шестикрилі Серафими. Богородиця має складені в молитовному жесті руки, а Іван Предтеча з хрестом та стрічкою з написом: **ПРЕТЕЧА БОЖИЙ**. Внизу на іконі зображена стрічка з написом: **ІЖЕ НА ХЕРУВИМАХ НОСИМІЙ І СПІВАЄМІ**.

Апостоли намальовані попарно по обидва боки від Христа. Вони зображені повнофігурно з характерними для них атрибутами. Наприклад, в апостола Петра — ключ, в Павла — меч, в Матея, Марка та Івана — Євангелія. Особливістю цього іконостаса і Чину Моління є зображення апостолів з знаряддями їх страстей, так в Андрія — х-подібний хрест, в Симона — пила, у Варфоломія — власна шкіра, в Томи — спис. Фон цих ікон був посріблений і орнаментований (зараз перемальовані білою фарбою), поземи — темно-зеленого кольору з прорисами трави. Відмінності у виконанні апостолів свідчать про те, що вони були мальовані не одним іконописцем, а скоріш за все трьома. Про це свідчить характер ликів і трактування одягу та складок на ньому. Усі ікони вписані в арки і обрамлені орнаментальними позолоченими рамками. Розділяють ікони колони з різьбою, або канелюри. Порівняти апостолів можемо до ікон з Чину Моління з Вощатина, авторства Йова Кондзелевича, що датуються 1722 р., або до Деісісу з с. Кліцька.

Над Молільним рядом, а, точніше, над апостолами маємо **Пророчий ряд**. Виконаний у формі двох великих орнаментованих трикутників, в середині яких є по три трилисті ікони зі зображенням пророків і царів Старого Завіту — попарно. Обрамлюється все різьбленим і золоченим декоративним орнаментом, що нагадує стилізований лист аканту чи будяка, також є мотиви квіток соняшника і лілії. Пророки і царі не підписані. Кожен з них має в руках згорток з текстом, а деякі ще й свої атрибути, що полегшує їх ідентифікацію. Наприклад, Мойсей з Неопалимою Купиною та написом на згортку: **ІЗКУПИ ЇХ**, Єзикиїл з дверима та написом на згортку: **ДВЕРІ ВИДИМІ**, Давид зі скинією і жезлом та написом на згортку: **ВОСКРЕСІННЯ ГОСПОДНЄ**, Ісая з семисвічником та написом на згортку: **МОГУТНЯ ДІВО**, Соломон з храмом, Арон з розквітлим жезлом, Єремія з кліщами та написом на згортку: **ВОЗКЛІЩУ**, — це все пов'язано з їх діяннями та пророцтвами.

На вершині іконостаса над іконою Христа на троні — **Розп'яття Христове** з пристоячими Марією та Іваном на фоні архітектури міста. За формою хрест є двораменним і п'ятиконечним. У верхньому рамені зображено Бога Отця. По обидва кінці рук Христа зображені сонце і місяць.

Христос зображений як тріумфатор, над головою у Нього напис: **ІН:ЦІ**, що розшифровується як Ісус Назарянин Цар Іудейський. На нижньому рамені біля рук Христа підписи зі словами молитви, що можна перекласти так: **ДВЕРІ ЄСИ ТОБІ ОТЧЕ ЯК І Є ВОЛЯ ЯКО ВОНА І Є НА НЬОГО СЛИШЕЦ І ВО ІМЕНІ ...ЗЕМЛЕ ІЄСИ ГОСПОДИ АМІНЬ**. Біля обличчя Христа напис: **ІС ХС** — Ісус Христос. Біля ніг Христа також є підписи з датою створення: **АІО 1706 над...ІЗДЕЛАЛ СЕ ПРОТОЄРЕЙ ВО РОЦІ 1680 (?) 1700 (?)**, отож жертвував це розп'яття сам місцевий декан.

Внизу череп Адама з однойменним підписом: **АДАМЬ**. Хрест обрамлений позолоченою орнаментальною рамкою. На фоні біля Богородиці та Івана Богослова є архітектура міста, символічно це Єрусалим, проте майстер зобразив панораму Львова XVII— XVIII століть.

У процесі наукового дослідження з вивчення іконостаса Богоявленської церкви в селі Кугаїв, що на Львівщині, ми детально опрацювали і вивчили цей іконостас, розшифрували підписи і встановили, що іконостас був мальований з 1702 по 1806 роки. Стилістика іконостаса є доволі оригінальною і своєрідною. Тут поєднані стилі маньєризм і рококо [3, с. 176—177]. Маньєристичні різьба іконостаса та ікони намісного ряду, а рококовий по колориту — Празниковий ряд. В цей період в стилістиці іконографії ікон відбу-

ваються сильні західні впливи, що є притаманними для XVIII ст., особливо це помітно в іконографії празничних сцен. Іконописці наслідують західні гравюри, до прикладу Воскресіння замість Зішестя в Ад, або Вознесіння Богородиці, а не Успіння. Також це помітно по іконі Св. Іллі, де він в латинському монашому одязі, або той факт, що ікони Св. Миколая чи Триморфону з Чину Моління зображені з коронами на головах, що не є притаманним східній традиції іконопису.

Також цікаво, що ікони виконувались в різний час і точно не одним іконописцем. Очевидно, це була група іконописців, не менше трьох. До прикладу, за почерком ікон першого майстра: намісна ікона Богородиці Провідниці та Храмова Богоявління, другого майстра: празниковий ряд, апостоли Пилип та Юда Тадей, Св. Миколай, Мелхіседек та Стефан, третього майстра: намісна ікона Христа, апостол Павло та Євангеліст Іван з Чину Моління.

Найбільш схожим до нашого є іконостас з ц. Успіння Пресвятої Богородиці с. Кліцько Городоцького району Львівської області. Про це свідчить і подібна структура іконостаса, і манера виконання ікон. Іконостас з Кліцька має двоє дияконських врат і є давнішим.

Ми провели порівняльний аналіз ікон іконостаса з іконами інших майстрів цього періоду або раніших і знайшли певні подібності. Ікони близькі до шкіл Івана Рутковича та Йова Кондзелевича, але є менш професійними за виконанням, проте подекуди багатшими по колориту та іконографії [6, с. 97]. До прикладу, намісна ікона Христа за іконографією є схожа на таку ж ікону з іконостаса церкви Архистратига Михаїла в селі Воля Висоцька, що датується 1688—1689 рр. і приписується невідомим авторам, або ж церкви Зіслання Святого Духа в с. Потелич, що в Жовківському районі на Львівщині, датується XVII ст., але найподібніша до ікони з іконостаса церкви Вознесіння Господнього в селі Волиця Деревлянська, що також на Львівщині в Буському районі, датується 1680 р., і, як і попередньої, автор Іван Руткович. В сусідньому селі Вовків іконостас має дещо іншу форму і характер ікон, що не дає усіх підстав стверджувати про тотожність майстрів. В іконостасі взагалі відсутні намісні ікони Христа та Богородиці. Відсутній празниковий та пророчий ряди. А Чин Моління скорочений до трьох ікон. До того ж, церква Введення Пресвятої Діви Марії в с. Вовкові є пізнішою, бо перша згадка про неї з 1709 року [2, с. 93].

Цікавою є також іконографія намісної ікони Богородиці. Вона побудована за давнім взірцем. Це свідчить про добру обізнаність нашого майстра з галицьким іконописом ще з XV ст. [9, с. 324—355]. На нашу думку, схожою до неї є ікона Богородиці Одигітрії з пророками XVII ст. зі збірки Музею історії релігії у Львові.

В Національному музеї у Львові є ікона середини XVII ст. Св. Йоана Богослова з житійними сценами з ц. Св. Івана Богослова с. Вербіж. Наші майстри продовжують цю традицію іконописання, особливо це помітно в ликах Христа та окремих апостолів з Чину Моління. Йдеться про зображення вух на іконах. У книзі «Спадщина віків» зазначено, що ця ікона з с. Кугаїв з ц. Св. Параскеви, оскільки ми не маємо жодних відомостей про цю церкву, можемо припустити, що йдеться про іншу церкву в іншому селі [11, с. 60—61].

Однією з особливостей даного іконостаса є розміщення храмової ікони не з правої сторони, як це є традиційно, а з лівої. Аналогів нам не відомо.

Через крихітні розміри храму в іконостасі були лише одні дияконські врата зліва з Архистратигом Михаїлом, що є типовим для школи Івана Рутковича. За структурою наш іконостас перегукується з іконостасом з села Воля Висоцька та с. Кліцько. А за характером намісних ікон з іконостасом у Волиці Деревлянській. Проте загалом нам не відомо жодного іншого іконостаса цього кола майстрів, що дає підстави стверджувати про унікальність цієї пам'ятки.

Багато перемалювань ускладнюють аналіз ікон. До того ж, це перше дослідження іконостаса, що дає можливість в подальшому сподіватись на більш детальне вивчення цієї пам'ятки. На жаль, ні держава, ні громада, ні церква не можуть на сьогодні забезпечити якісного збереження пам'ятки. А тим часом це дає можливість мародерам її нищити і грабувати. До того ж, сама церква в аварійному стані і потребує термінової ґрунтовної реставрації та консервації.

Отож, можемо зробити наступні висновки. Ми визначили, що іконостас таки має високу мистецьку цінність з огляду на його унікальність, добру збереженість та відсутність аналогів. Ми надали достатню кількість аргументів, що підтверджують актуальність проблеми збереження вівтарної перегороди. З постав-

леними завданнями ми також впорались. А саме: ідентифікували кожну з ікон з огляду іконографії. Розшифрували підписи на іконах. Провели порівняльний аналіз ікон та зробили спробу встановлення числа майстрів. Проте встановити відношення до певного малярського осередку нам не вдалось через надто малу кількість інформації про подібні пам'ятки. Єдине, що можемо стверджувати, так це те, що майстри були добре обізнані з нашою іконографією від найдавніших часів, та творчістю сучасників, таких як Іван Рутковичта Йов Кондзелевич. Ми провели стилістичний аналіз ікон та встановили відношення до таких стилів, як манєризм та рококо. Визначили характерні особливості, що виділяють цей іконостас з-поміж інших, а саме: одні дияконські врати, розміщення храмової ікони з лівого боку іконостаса, характерна різьба та конструкція іконостаса, а також оригінальна манера писання ікон, притаманна лише цьому колу майстрів, та сміливі іконографічні схеми, що відрізняються від інших ікон цього періоду. Встановили часові рамки його створення 1702—1806 роки.

1. *Батіг М*. Вовківська земля (історико-етнографічний нарис) / Микола Батіг. — Львів : РВВ ОПВ, 1990. — 70 с. — (Першотвір).
2. *Горак Р*. Призабуті з Вовкова / Роман Горак — Львів : ЗУКЦ, 2010. — 274 с. — (Першотвір).
3. Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. Т. 2. / Запаско Я.П. (керівник авторського колективу) ; Голод І.В., Білик В.І. та ін. — Львів : Афіша, 2000. — 400 с. + 279 іл.
4. Дерев'яна архітектура Українських Карпат. Фундація дослідження Лемківщини. — Нью-Йорк, 1978.
5. Катехизм Української Греко-Католицької Церкви: Христос — наша Пасха. — Львів, 2011. — С. 336 + 64 іл.
6. *Крвавич Д.П*. Українське мистецтво: навч. посібн. : у 3ч. / Д.П. Крвавич, В.А. Овсійчук, С.О. Черепанова. — Львів : Світ, 2005. — Ч. 3. — 268 с. + 80 вкл. : іл.
7. *Креховецький Я*. Богослов'я та духовність ікони / Яків Креховецький. — Львів : Свічадо, 2008. — 232 с.
8. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. — Т. 3. — К., 1985.
9. *Патріарх Димитрій (Ярема)*. Іконопис Західної України XII—XV століть (науково-мистецьке видання) / Патріарх Димитрій (Ярема). — Львів : Друкарські куншти, 2005. — 508 с.
10. *Протопресвітер Володимир Ярема*. Дивний світ ікон / Протопресвітер Володимир Ярема. — Львів : Логос, 1994. — 73 с. + 40 іл.
11. *Свєнціцька В.І*. Спадщина віків: Українське малярство XIV—XVIII ст. у музейних колекціях Львова / В.І. Свєнціцька, О.Ф. Сидор ; худож. Б. Пікулицький (науково-популярне видання). — Львів : Каменяр, 1990. — 72 с. : іл. ; 64 арк. : іл. — (Рез. рос. і англ. мовами).
12. Святе Письмо Старого та Нового Завіту / переклад тексту о. Іван Хоменко, З-го ЧСВВ. — Видавництво оо. Василіан Місіонер, 2007.
13. Сорок чотири дерев'яні храми Львівщини / авт. тексту О. Крушинська. — К. : Грані-Т, 2008. — 120 с. — (Путівник).
14. *Студницький Р*. Ікона в сакральному інтер'єрі. Історична автентичність та сучасні копії / Ростислав Стадницький. — Львів : ЛНАМ, 2007. — С. 108. — (Навчальний посібник).
15. «Дерев'яні храми Галичини». — Електронний ресурс. Режим доступу до сайту: http://decerkva.org.ua/kuhaiv.html.

Bohdan Ziatyk

ICONOSTASIS OF THE CHURCH OF EPIPHANY IN THE VILLAGE OF KUHAYIV, LVIV REGION. PROBLEM OF CONSERVATION AND RESEARCH

In the paper has been considered a less-known monument of sacral art — Iconostasis of the Church of Epiphany in the village of Kuhayiv, Lviv Region. Certain new approaches and validity of the research work have been substantiated in the article. The author has presented main historical stages in creation of Iconostasis, its artistic and stylistic peculiarities. An attempt of definition as for the circle of artists who created this monument has been made. The paper has exposed some results of comprehensive iconographical analysis in the contents of developed septa that were in front of the altar at that time. Owing to the signatures on some icons names of founders as well as time of creation of Iconostasis have been discovered.

Keywords: iconostasis, the Church of Epiphany, village of Kuhayiv, Lviv Region, iconography.

Богдан Зятык

ИКОНОСТАС ХРАМА БОГОЯВЛЕНИЯ ГОСПОДНЕГО В СЕЛЕ КУГАЕВЕ НА ЛЬВОВЩИНЕ. ПРОБЛЕМА СОХРАННОСТИ И ИССЛЕДОВАНИЯ

В статье описан памятник сакрального искусства — Иконостас Храма Богоявления Господнего в селе Кугаев на Львовщине. Обосновано новизну и актуальность исследования данной темы. Освещены исторические этапы создания иконостаса, его художественно-стилистические особенности, сделана попытка установления среды мастеров, создававших памятник. Комплексно проанализировано иконографию в контексте развития алтарных преград этого времени. За подписями на некоторых иконах установлены имена основателей и временные рамки создания иконостаса.

Ключевые слова: иконостас, храм Богоявления Господнего в с. Кугаев на Львовщине, иконография.

Вікторія КОРОТКЕВИЧ

МИРГОРОДСЬКИЙ ПЕРІОД ЖИТТЯ Й ТВОРЧОСТІ АКАДЕМІКА ВАСИЛЯ КРИЧЕВСЬКОГО

Висвітлюється життя і творчість академіка Василя Кричевського під час роботи в Миргородському художньо-промисловому інституті. На основі архівних документів, опублікованих джерел і наукової літератури зроблено спробу висвітлити передумови, які спонукали його переїхати в Миргород і стати директором і викладачем МХПІ; з'ясувати, які гончарські здібності й знання він продемонстрував під час роботи, і як це відобразилось на навчальному процесі й творчості студентів; виявити, чи займався він в цей час творчістю, зокрема пов'язаною з гончарством.

Ключові слова: Василь Кричевський, директор, викладач, Миргородський художньо-промисловий інститут, реорганізація, навчальний процес, гончарство, орнамент, проекти глиняних виробів, музей при інституті.

У 1918 р., в період становлення України як незалежної держави, культурно-мистецький світогляд українців змінювався, усвідомлювалась значущість народної творчості. У цей час на території Лівобережної України був створений перший вищий гончарний навчальний заклад — Миргородський художньо-промисловий інститут (далі — МХПІ), реорганізацією й керівництвом якого займався академік Василь Кричевський (1873—1952).

МХПІ (1918—1919) потрапив у сферу зацікавлень науковців, які досліджували як гончарне шкільництво, так і його персоналії, зокрема роботу директора В. Кричевського. У публікаціях, присвячених навчальному закладу, зокрема керамолога Людмили Овчеренко [12], при аналізі роботи МХПІ звертається увага й на його співробітників і керівника. Дослідники життєвого й творчого шляху Василя Григоровича часто нехтували цим періодом його діяльності, чи то описували його поверхово. Мистецтвознавець Євген Блакитний [7] та етнограф Вадим Щербаківський [15] у статтях, присвячених пам'яті В. Кричевського, висвітлили і його миргородський період, але здебільшого звертаючи увагу на життєвий шлях й умови, в яких йому доводилось працювати. Хоча поміж цього згадуються й творчі моменти його роботи, навіть пов'язані з гончарством. Пасинок академіка, мистецтвознавець Вадим Павловський, у своїй монографії доповнив роботу попередників матеріалами з родинного архіву й розділив її по різних розділах: «*Життьовий шлях В.Г. Кричевського*», «*Педагогічна діяльність*», а також виокремив у окремий підрозділ його гончарську творчість: «*Мистецька праця в кераміці*» [10]. Мистецтвознавець Валентина Рубан-Кравченко систематизувала й проаналізувала роботу попередників, збагатила їх архівними документами [13]. Проте, при опрацюванні архівних матеріалів виявилось, що частина з них залишилася поза увагою цих дослідників. Окрім того, в опублікованих працях не враховано, що МХПІ як мистецький навчальний заклад мав спеціалізацію гончарство.

Метою нашої статті є здійснити керамологічне дослідження життєвого й творчого шляху В. Кричевського під час роботи в МХПІ. Для досягнення мети необхідно виконати такі завдання: висвітлити й проаналізувати передумови, які спонукали його переїхати в Миргород і стати директором і викладачем МХПІ; з'ясувати, які гончарські здібності й знання він продемонстрував під час роботи, і як це відобра-

зилось на навчальному процесі й творчості студентів; виявити, чи займався він в цей час творчістю, зокрема пов'язаною з гончарством.

На початку XX ст. кілька років поспіль на Полтавщині у мистецькому середовищі порушували питання створення вищого гончарного навчального закладу на базі Миргородської художньо-промислової школи ім. М. Гоголя. У 1912—1916 рр. в школі діяли національно-революційні гуртки, які виголошували запити про реорганізацію школи в інститут. Однак ця вимога не була задоволена. Та вже в травні — червні 1917 р. (після лютневої революції) на засіданні Губернської земської управи порушили питання про реалізацію цієї ідеї [8, с. 5].

5 липня 1917 р. Об'єднаний комітет з реорганізації школи, який складався з учнів, викладачів школи й земських діячів, звернувся до Центральної Ради з проханням взяти школу під свою опіку й реорганізувати її у вищий навчальний заклад [13, с. 254].

Голова Полтавського губернського земства Михайло Токаревський за допомогою звернувся до академіка В. Кричевського. Він на той час вже був знаною і поважною постаттю, прихильною до української культури й мистецтва. А під час забудови Полтавського губернського земства й Опішнянського гончарного показового пункту зарекомендував себе ще й як знавець традиційного гончарства й взагалі як працелюбна й відповідальна особистість. Також на вибір кандидатури директора міг вплинути товариш і шуряк (брат дружини) В. Кричевського Вадим Щербаківський — завідувач відділу археології Природно-історичного музею Полтавського губернського земства [13, с. 257].

Та, як згадує Євгенія Кричевська у своїх спогадах, він *«не зхотів їхати до Миргорода»* і тому відмовився [6, арк. 2]. Причин відмовитись, на нашу думку, у нього було декілька: по-перше, не хотів змінювати сповнену культурним життям й можливостями столицю на провінційне містечко; по-друге, не любив адміністративної роботи, саме тому незадовго до цього навіть знехтував пропозицією стати ректором Української академії мистецтв (далі — УАМ); по-третє, активно працював у нещодавно (7 січня 1917 р.) створеній УАМ, яку не міг залишити; по-четверте, мав гарно влаштоване житло, в будинку Михайла Грушевського, в якому були необхідні умови для роботи, відпочинку й життя сім'ї.

19 травня 1918 р. з'їзд з питань керамічної промисловості, у зв'язку з занепадом гончарного виробництва в Україні, постановив ужити заходів для його розвитку, зокрема створити мережу гончарних навчальних закладів [9, с. 155]. Того ж року Полтавське губернське земство розпочало реорганізацію Миргородської художньо-промислової школи ім. Миколи Гоголя в інститут. Метою реорганізації навчального закладу була «*підготовка для розвитку в Україні художньої промисловості та кустарної справи спеціально вихованих, художньо і технічно, техників і художників для фабрик і заводів, інструкторів для кустарних промислів і художників з індустріальної композиції*» [2, арк. 4]. Голова Полтавського губернського земства Михайло Токаревський повторно звернувся до академіка В. Кричевського з проханням допомогти реорганізувати школу в інститут й очолити його.

У цей час Київ був у центрі політичних і військових конфліктів. 7-го лютого 1918 р., під час захоплення більшовиками столиці України, було знищено будинок Голови Центральної Ради Михайла Грушевського, в якому мешкала сім'я Кричевських. Того дня вони втратили житло, все особисте й творче майно, а самі ледве не загинули. З часом суспільно-політична ситуація в Києві не стабілізувалася. Умови для життя й творчості В. Кричевського також були незадовільні, оскільки родина мешкала в підвальній кімнаті Військово-історичного музею Київського відділу Російського військово-історичного товариства (нині — Національний художній музей України) [10, с. 41]. Працювати в УАМ також було некомфортно у зв'язку з конфліктами академіків. В одному із листів до брата, Вадима Щербаківського, Євгенія Кричевська розповіла, що всі ці події спонукали його погодитися на переїзд до Миргорода: «*...Центральна рада була розігнана, ми погоріли, а в Академії Мистецтв вже почалася гризня меж Бойчуком і Мурашком та Федором Кричевським, од яких він переманював до себе ліпших учнів, особливо тіх, які вже скінчили Київську художню школу і були артистами. Крім того той дух «единой неделимой», який запанував в канцеляріях гетьмана і Петроградських столичних бюрократіях, перенесений у Києві, були не по-душі Вас. Григ. і він вирішив переїхати до Миргорода...*» [6, арк. 2—3].

Вадим Павловський стверджував, що В. Кричевський сприймав цю роботу як тимчасову. На один рік домовився про відпустку в Українській академії мистецтв. Майстерню композиції залишив на Михайла Бойчука, з яким досі спільно керували нею, та планував підтримувати зв'язок [10, с. 43].

Вже влітку 1918 р. В. Кричевський брав участь у засіданнях комісій з реорганізації школи в інститут, які відбувалися у Полтаві і в Миргороді [6, арк. 3], внаслідок чого було сформовано план реорганізації і статут. До зарахування у вищий навчальний заклад допускалися особи віком від 14 до 21 року із закінченою вищою початковою освітою (семирічка) чи школою з відповідною програмою і складанням іспиту з малювання. Навчання було безкоштовним, здійснювалося українською мовою, тривало чотири роки. Інститут мав два відділи: декоративного народного мистецтва і керамічний, який поділявся на художню й декоративно-будівельна кераміку [12, с. 150—151].

За словами Вадима Павловського, саме В. Кричевський «*запровадив у новому інституті українську мову — і для викладів і для загального вжитку*» [10, с. 43]. Проте важко сказати, кому належала така ініціатива, оскільки всі пропозиції щодо реорганізації обговорювалися, як уже згадувалося, на відповідних засіданнях. Тобто, напевно, це, все ж, спільна ухвала членів комісії з реорганізації школи в інститут.

Наприкінці серпня сім'я Кричевських приїхала до Миргорода [6, с. 73]. Одразу ж після цього призначення, до земської управи в Полтаві й у Києві надійшов донос, що новопризначений директор МХПІ не має спеціальної освіти й тому не може обіймати займану посаду. Проте наступного дня, 3 вересня 1918 р., надійшла відповідь, що він є академіком УАМ, і тому може керувати вищим навчальним закладом [13, с. 256].

16 вересня 1918 р. В. Кричевський приступив до обов'язків директора МХПІ [3, арк. 2—6]. Цього ж дня «*залишили службу*» 10 викладачів, одним із яких був і учитель малювання Пельше Рудольф Андрійович, який два роки виконував обов'язки директора школи. Причиною звільнення педагогів зазначено «*вийшов за штат*» [3, арк. 67, 69, 71, 73, 75, 77, 79, 81, 83, 84].

Із митців-викладачів школи залишилися художник Опанас Сластьон, майстри Станіслав Патковський, Іван Назаров, Антон Боровічка, Ігнат Березовський, Дмитро Мильніков. На вільні викладацькі посади були запрошені столичні митці і педагоги: графіка Софію Налепинську-Бойчук, маляра Юхима Михайлова, художника-реставратора Миколу Касперовича [3, арк. 63]. Несприятливі умови для життя й творчості в Києві спонукали їх допомогти в становленні вищого гончарського навчального закладу. Тим більше, що за це вони ще й отримували велику (900 руб.), порівняно з місцевими викладачами (355 руб.), заробітну плату [3, арк. 101—104]. Василь Григорович як директор також отримував гарну платню (2000 руб.) та ще й мав помічника Миколу Зеленьова (з/п 750 руб.), який виконував усю адміністративну, фінансову й господарську роботу. Хоча колишній виконуючий обов'язки директора школи Рудольф Пельше помічника не мав і отримував платню на рівні з іншими викладачами (327 руб.) [3, арк. 101—104].

Звісно, посадовий оклад залежав від значних чинників, зокрема: рівень освіти, науковий ступінь, звання. Столичні викладачі, на чолі з академіком В. Кричевським, мали вищу художню освіту й уже були знаними митцями, що й давало їм право на високу заробітну плату. Та інші викладачі, які вже багато років пропрацювали на благо навчального закладу, вважали таку різницю в платні несправедливою. Про це свідчить заява викладача точіння на гончарному крузі Ігната Березовського: «*...Мне странно, почему одним учителям мастерам жалование назначено больше, другим меньше. Рассуждая справедливо, все учителя мастера должны получать одинаковые жалование, потому что и работают они одинаково полезно*» [4, арк. 126]. Таким чином, конфлікти, пов'язані з різними посадовими окладами нових і старих викладачів, призвели до напружених відносин між ними, що заважало реорганізації навчального закладу й налагодженню ефективного навчального процесу.

Вороже налаштовані викладачі, серед яких було багато товаришів і прихильників попереднього директора й старих правил, агітували студентів влаштувати бойкот в інституті: не відвідували лекції В. Кричевського й нових викладачів. Близько місяця так і було, але згодом все змінилося. Один із студентів згадував, як, бойкотуючи лекції директора, від інших студентів почув, як хвалять його виклади

«за його доброту, й дуже лагідне поводження з учнями, і особливо — за його малярський талант». Однак він, все ж, вирішив *«хоч одним ухом послухати»* його лекцію. Він *«сховався в другій кімнаті за шкляними дверми, які були закриті папером, прорвав дірочку, дивився й слухав...»* і був вражений тим, *«...як просто й легко він пояснює, як треба підходити до покриття предмета орнаментом, потім він наніс на великій чорній дошці чотири крапки крейдою на віддалі до півтора метра одна від другої і показав, як їх треба сполучити кривими, складавшими орнамент, причім він одним рухом, легким і простим, проводив півтораметрові лінії, криві, і кожна без жадних поправок лягла на призначену крапку... я побачив справжнього геніального мистця. Наші попередні учителі не могли жадної бажаної, зовсім короткої лінії провести без перетирань, без проводження маленькими кусочками сеї лінії, а тут сміло і граціозно кожна лінія лягла на своє місце, та притім — яка ж велика і гарна»* [14, с. 82].

Після лекції студент підійшов до Василя Григоровича й запитав, чи може він, незважаючи на попередні негаразди й пропущений місяць навчання, відвідувати його виклади. В. Кричевський відповів, що на плітки він не звертає уваги і кожний бажаючий може записатися в його групу. А також, сказав: *«Я приїхав сюди учити й помогти дійсним мистцям найти свій шлях в мистецтві, показати дорогу, а ремісникам облегшити їхню працю»*. *«Тоді,* — згадує студент, — *записався я й інші..., а старі наші учителі упали в наших очах дуже низько»* [14, с. 82]. Хоча, можливо, не лише викладацький талант і мистецькі знання й вміння стали для студентів стимулом для відвідування його лекцій, а й побоювання, що за пропуски їх могли відрахувати з навчального закладу.

Не менше студенти були приголомшені тим, що *«Василь Григорович теж уміє робити рисунки на горшку чи на мисці поливою з ріжка* (В. Щербаківський помилився, поливою з ріжка ніколи не наносили орнамент, це робили ангобами), *як гончар, і все вміє показати»* [15, с. 268]. А шкільні учителі останнім часом надавали перевагу закордонному мистецтву, і тому, напевне, близькі за духом українські орнаменти вправно представлені новим столичним директором підкорили студентство.

Через місяць, у жовтні 1918 р., приїхала в інститут ревізія з Києва. Маляр Антон Середа був одним із ревізорів. Перевірка констатувала, що *«реорганізація проведена зовсім правильно й навчання ведеться добре»* [15, с. 268]. І це не дивно, оскільки навчальний заклад суттєво змінився. В інституті навчання спрямовувалось здебільшого в мистецькому напрямку, а не в технічному, як раніше [10, с. 44]. Весь гончарський процес виконувався у повному циклі, а не як у школі в останні роки, коли виписували з інших фабрик, перед війною навіть з Німеччини, порцелянові сервізи *«десятками дюжин»*, а потім лише розмальовували [15, с. 268].

В. Кричевський надавав великого значення комплектуванню й поповненню новими експонатами колекції музею при інституті. Вона була наочним прикладом для студентів і впливала на їх мистецьке виховання. На одному із перших засідань Педагогічної Ради, 4 листопада 1918 р., ухвалили звернутися до Полтавської управи з проханням допомогти з експонатами для музею: *«По вибору директора інституту, частково перевозяться до інституту і після зроблення з них копій повертаються назад до музею, і так має провадитися доти, доки музей інституту не поповниться бажаною кількістю речей»*. В. Кричевський відбирав, перш за все, високохудожні — класичні взірці українського народного мистецтва. Про те, що це були за речі, свідчать архівні матеріали: 11 килимів, 4 плахти, 36 мисок, 2 носатки, глечик, сулія, посудина «баран» [1, арк. 91]. У цій справі велику допомогу надав Вадим Щербаківський — завідувач відділу археології Природно-історичного музею Полтавського губернського земства, який був авторитетним фахівцем, а також родичем і товаришем директора [13, с. 257]. Згодом він став завідувачем музею при інституті [4, арк. 106—107].

Разом з тим художники-педагоги постановили: *«Одночасно необхідно приступити до копіювання зразків у Київському музеї»*, а також придбати деякі дублікати, на які необхідні кошти в розмірі 5000 карбованців [1, арк. 91]. Про розбудову музею, зокрема, свідчить звіт з витрат інституту, у якому зазначено *«придбання різних зразків по художній промисловості і стародавніх народних виробів: килимів, посуду, вишивок, тканини, різьби по дереву, літографії, друку, одежі»*, на загальну суму

100000 карбованців [5, арк. 13]. Слід зазначити, що до музейної збірки надходили оригінальні експонати й безкоштовно, як пожертва від прихильників діяльності інституту.

Державний архів Полтавської області зберігає лист до музейної секції Черкаського Товариства «Просвіта» за 26 листопада 1918 р., в якому Євгеній Адамович написав: «*Сучасне гончарно-кустарне робливо все більше відхиляється від сильної форми і сильного малюнку-орнаменту. Кидається все своє рідне, дороге, гарне, забуваються характерні типові форми. Гончарі покинули робити куманці, баклажні, миски, барильця, тикви, не видно вже стильного і типового для місцевості орнаменту і стильних форм і немає типового народного кольору і малюнку, не має робіт ріжком, дротиком*...». Далі автор захопливо розповів про традиційне гончарство, демонструючи глибокі знання українського мистецтва, культури й фольклору, зокрема творчості Тараса Шевченка. А потім, звертаючи увагу на традиційність глиняної продукції інституту, констатував: «*Позаяк того, що гончарське робливо у музеї* (секції Черкаського товариства «Просвіта». — *В. К.*) *ніякими речами не представлено, я пропоную Музейній Секції звернутися з проханням до Артистично-Промислової школи у Миргороді на Полтавщині, де під керівництвом українських артистів виробляються дійсно типові, стильні українські речі гончарних виробів, щоб вищречена школа подарувала нашому музеєві колекцію своїх виробів*...» [4, арк. 129]. Документ свідчить, що результатом роботи викладацького колективу на чолі з Василем Григоровичем стало відродження традиційних гончарних технік, технологій, форм, видів декорування глиняних виробів у Миргородському художньо-промисловому інституті.

У жовтні того ж року В. Кричевський як директор попросив В. Щербаківського прочитати декілька лекцій з теорії й філософії мистецтва. У своїх мемуарах В. Щербаківський згадує про відвідини Миргорода. Василь Григорович показав йому інститут, майстерні, музей, і розповів, що «*він тепер звернув найбільшу увагу на кераміку і старався поставити її на традиційний і мистецький шлях, а не на одну техніку, як було раніше. Для сього він... через місяць зібрав зразки... систематичної поливи і на картонах, і на горщиках, починаючи з найпростіших ліній і хвильок і кінчаючи дуже складними взорами*» [14, с. 81].

Незадовго до приїзду В. Щербаківського відбулася виставка малюнків близько шістдесяти студентів інституту. В. Кричевський ознайомив прибулого з нею, відзначивши твори сімох осіб, які навчались в школі вже майже шість років і вважалися безталанними, тому що не уміли копіювати роботи своїх учителів. Та коли він дав їм волю в творчості, то вони проявили свої мистецькі здібності значно краще від своїх попередньо захвалених товаришів [14, с. 81—82].

Окрім реорганізаційної роботи в навчальному закладі, згідно з архівними документами, Василь Григорович поєднував кілька посад: викладача орнаментики й композиції; завідувача точильною, майоліковою, живописною й декоративно-будівельною майстернями [5, арк. 35]. Можливо це було пов'язано з ефективнішим здійсненням плану реорганізації закладу.

В. Павловський зазначає, що працюючи в Миргородському художньо-промисловому інституті, В. Кричевський також виготовляв проекти глиняних ваз, комплекту письмового приладдя й кілька проектів декоративних тарілок й кахель [10, с. 118]. Поки не вдалось віднайти жодного проекту, як й готового глиняного твору. Навіть у Музеї дипломних робіт Миргородського художньо-промислового коледжу імені Миколи Гоголя Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка (колишній МХПІ) вони відсутні.

У першій половині навчального року були сприятливі умови для роботи В. Кричевського в МХПІ, проте суспільно-політична ситуація в країні залишилась нестабільною. На початку 1919 р. армія більшовиків окупувала Наддніпрянську Україну, що негативно впливало на роботу інституту й її співробітників. У першу чергу потерпав директор, від доносів, арештів й інтриг у навчальному закладі [13, с. 256—263].

В. Кричевський керував МХПІ лише протягом одного навчального року, і за цей рік його тричі було заарештовано. Не вдалося віднайти жодних доказів, які б підтвердили хоч один із фактів арешту.

В. Павловський стверджує, що вперше В. Кричевський був заарештований у січні 1919 р. за доносом звільненого раніше зі школи протоієрея Діате-

ловича. Арештував його Павло Нечес — голова Миргородського Чека, командир одного із загонів червоноармійців. Незадовго до цього директор відмовився надати йому інститутську залу для проведення зборів. Посадили його до камери смертників чекати на розстріл. Василя Григоровича врятували студентські делегацій, які вимагали звільнити директора й навіть загрожували страйком. Їм це вдалося і його звільнили [10, с. 44].

Другий арешт стався на початку березня 1919 року. Причиною було вбивство кількох чекістів у Миргороді. Знову П. Нечес звинуватив В. Кричевського, хоча він в той час лежав дуже хворий, та його все одно заарештували. І цього разу підтримка студентів і викладачів інституту врятувала життя директору [10, с. 45].

За доносом викладача точіння більшовика Ігната Березовського, який також скаржився на несправедливу різницю в зарплатах, В. Кричевського заарештували втретє. Він звинуватив директора у змові проти радянської влади. За такий злочин йому неминуче загрожувала смертна кара. Студенти знову зорганізували на його визволення делегацію, але намарно [15, с. 269]. Після цього вони надіслали до Чека протокол загальних зборів усього колективу інституту, в якому винесли на розгляд цю проблему: «*Обсудивши факт неожиданного ареста художника Кричевского, который за время пребывания его в Институте был занят исключительно работой с учениками Института и Педагогических курсов в области художества, все силы покладая на эту работу, по подготовке будущих учителей-педагогов по художеству для высших начальных училищ и в работе политической, по складу своего характера, никакого участия не принимал, работая с утра до ночи в классах и дома за рисунками, принимая во внимание, что Институт и Педагогические курсы остались без незаменимого работника и ученики принуждены сидеть сложа руки в такой исключительный момент строительства народной жизни. А также и то, что художник Кричевский, как человек, обладающий положительными душевными качествами, всегда шел навстречу как беднейшим учащимся, так и всем служащим Института — общее собрание постановило ходатайствовать перед властью об освобождении т. Кричевского от ареста*» [4, арк. 95—96]. Директора відпустили.

Невдовзі після цього І. Березовський спровокував скандал із В. Кричевським, звинувачуючи його в привласненні авторства на програму по спеціальності Ігната Березовського, а саме «*точіння*» [3, арк. 94] (напевно, мається на увазі гончарювання, яке іноді називають «*точінням глиняних виробів*»), й звільненні 10 викладачів.

В. Павловський і В. Рубан-Кравченко у своїх монографіях вказують, що В. Кричевський звільнив їх [10, с. 43; 13, с. 256], хоча сам директор в одній із заяв до Педагогічної ради МХПІ від 14 травня 1919 р. заявив: «*Уволены эти служащие, как Все знают, по распоряжению Полт. губ. Земства* (Полтавського губернського земства) *задолго до моего вступления в должность...*» [11, с. 74]. Напевно, звільнення викладачів було одним з етапів реорганізації школи в інститут, які обговорювалися й затверджувалися на нарадах Полтавського губернського земства спільно з В. Кричевським.

А тим часом умови праці й життя ставали дедалі гіршими. Частину студентів навесні було мобілізовано до більшовицького війська. Коштів для функціонування інституту Полтавське губернське земство, до якого належав навчальний заклад, не надавало. Підтримувати навчальний процес ставало все важче. Невдовзі більшовицькі військові частини зайняли корпуси інституту, і решта студентів були змушені залишити навчання [15, с. 269].

25 липня 1919 р. В. Кричевський повернувся до Києва. У цей час у столиці було встановлено радянську владу, а УАМ переживала складний період: статут, затверджений Центральною радою, був замінений радянською владою на новий, приміщення опечатане і припинено фінансування [10, с. 45].

У зв'язку з проблемами у родині (дизентерія вразила всю родину, а син, В. Павловський, взагалі опинився у лікарні) [13, с. 264], в одному із листів до Полтавського губернського земства В. Кричевський пише: «*Все це ставить передомною питання, чи зможу я взагалі вернутися в Миргород на посаду...*» [4, арк. 109]. І не повернувся. 27 вересня 1919 р. він звільнився з Миргородського художньо-промислового інституту. Залишився в Києві й продовжив працювати в УАМ, як і планував рік тому. З 15 жовтня 1919 р. за рішенням Полтавського Гу-

бернського Земства МХПІ закрили на 1919/20 навчальний рік. Приводом стала «*мобілізація більшості учнів і нестача коштів в Губернській Управі*». Усіх працівників, окрім наглядача будівлі, звільнили [45, арк. 181].

Згодом навчальний заклад відновив свою роботу, але вже як технікум, а студенти, прагнучи повернути свого директора — В. Кричевського, надіслали йому листа з проханням повернутися. 18 лютого 1920 р. він відповів*: «...Я вже 1-й місяць состою професором Української Академії мистецтв у Києві і це перешкоджає мені стати знову на чолі Миргородського інституту, який Ви відбудовуєте»* [11, с. 5]. Проте навчальний заклад продовжив навчально-виховну роботу у руслі відродження традицій народної творчості, які заклав В. Кричевський.

Отже, незадовільні суспільно-політичні умови для життя й творчості в Києві 1918 р. підштовхнули В. Кричевського й інших українських митців-педагогів тимчасово залишити столицю й переїхати в провінційний Миргород для налагодження роботи першого на Лівобережній Україні вищого гончарного навчального закладу — МХПІ.

Він виявив свою обізнаність у традиційній кераміці: формах глиняних виробів, видах їх декорування, зокрема мальовкою, а також вміння добирати експонати й комплектувати музейну колекцію творів народного мистецтва, зокрема гончарства.

За період керівництва МХПІ В. Кричевським відбулись зміни навчально-виховної системи у напрямку відродження традицій української народної творчості; залучення до викладацької роботи відомих українських художників і науковців; доповнення й комплектування музейної колекції при інституті традиційними виробами, зокрема керамікою, яка використовувалась як взірці в навчальному процесі й виховувала, таким чином, мистецькі вподобання студентів. Результатом цього стало відродження традиційних технологій, технік, форм, декорування, зокрема мальовки, у творчості студентів.

Окрім своїх прямих обов'язків в МХПІ, В. Кричевський продовжував вивчення гончарної справи: виконував орнаменти ріжком на гончарських виробах, збирав зразки традиційних мальовок і полив як на картонках, так і на кераміці, проектував глиняні вироби.

Нині Миргородський художньо-промисловий коледж імені М.В. Гоголя Полтавського національного технічного університету ім. Юрія Кондратюка (колишній — МХПІ) пишається тим, що професор Української академії мистецтв і славетний архітектор В. Кричевський працював для його розвитку. На спомин про це на головному фасаді навчального закладу встановлена пам'ятна дошка.

1. Державний архів Полтавської області (далі — ДАПО). — Ф. 837. — Оп. 1. — Спр. 37. — 143 арк.
2. ДАПО. — Ф. 837. — Оп. 1. — Спр. 38. — 25 арк.
3. ДАПО. — Ф. 837. — Оп. 1. — Спр. 40. — 114 арк.
4. ДАПО. — Ф. 837. — Оп. 1. — Спр. 41. — 259 арк.
5. ДАПО. — Ф. 837. — Оп. 1. — Спр. 43. — 48 арк.
6. Бібліотека й архів ім. Т. Шевченка у Лондоні. Фонд Вадима Щербаківського. Лист Євгенії Кричевської до Вадима Щербаківського. 17.03.1954 р. — 6 арк.
7. *Блакитний Є*. Василь Григорович Кричевський. Доповідь на Пленарній конференції і відкритті Виставки творів В.Г. Кричевського, 29 грудня 1962 р., до десятиліття з дня смерті — 1952—1962 / Євген Блакитний. — 1963. — 32 с.
8. *Ковган В*. Миргородському керамічному технікуму — 100 років / Володимир Ковган // Миргородський керамічний технікум: історія, діячі, навчальний процес. Матеріали ювілейної наукової конференції / за редакцією мистецтвознавця Віталія Ханка. — Миргород : Миргородська районна друкарня, 1996. — С. 4—8.
9. *Лисін Б.С*. Глини і глиняна промисловість на Україні. Черепиця, звончак для шляхів, труби, фарфор, фаянс, цемент, шкло / Лисін Б.С. — К. : Праця, 1918. — 160 с.
10. *Павловський В*. Василь Григорович Кричевський. Життя і творчість : монографія / Вадим Павловський. — Нью-Йорк : Укр. Вільна Академія Наук, 1974. — 350 с. : іл.
11. *Пустовіт Т*. Недруковані листи директора миргородського художньо-промислового інституту проф. Василя Кричевського / Тарас Пустовіт // Миргородський керамічний технікум: історія, діячі, навчальний процес. Матеріали ювілейної наукової конференції / за редакцією мистецтвознавця Віталія Ханка. — Миргород : Миргородська районна друкарня, 1996. — С. 72—77.
12. *Овчаренко Л*. Утвердження традиційного гончарства в Миргородській художньо-промисловій школі імені Миколи Гоголя впродовж першої чверті XX століття: уроки й проблеми / Овчаренко Людмила // Педагогічна майстерність як система професійно-мистецької компетентності : збірник матеріалів IX міжнародних педагогічно-мистецьких читань пам'яті професора О.П. Рудницької / гол. ред. І.А. Зязюн. — Вип. 3 (7). — Чернівці : Зелена Буковина, 2011. — 640 с.

13. *Рубан-Кравченко В.* Кричевські і українська художня культура XX століття. Василь Кричевський / Валентина Рубан-Кравченко. — К. : Криниця, 2004. — 704 с. : іл.
14. *Щербаківський В.* Мемуари. 1918 рік / Вадим Щербаківський // Пам'ятки України: історія та культура. — 2007. — Ч. 4. — С. 71—84.
15. *Щербаківський В.* Пам'яті Василя Григоровича Кричевського / Щербаківський В. // Пам'ятки України: історія та культура. Науковий часопис. — 2007. — № 4. — С. 248—274. — (Репринтне видання : Лондон, 1954).

Victoriya Korotkevych

ACADEMICIAN VASYL KRYCHEVSKY'S LIFE AND WORK DURING MYRHOROD PERIOD

In the article have been presented some data as for Vasyl Krychevsky`s life and creative activities during his work in Myrhorod institute of industrial arts. On the basis of archival documents, published sources and scientific literature an attempt has been made to throw light upon conditions that prompted him to move in Myrgorod and to become director and lecturer at the institute of industrial arts. The author also has tried to define pottery skills and knowledge demonstrated by Krychevsky in the course of his creative and instructive works as well as reflections of his influence in processes of teaching and students' creativity, to discover the the level of his engagement in creative work, in the art of pottery in particular.

Keywords: Vasyl Krychevsky, director, lecturer, Myrhorod institute of industrial arts, reorganization, educative process, pottery, ornaments, pottery designs, museum of institute.

Виктория Короткевич

МИРГОРОДСКИЙ ПЕРИОД ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА АКАДЕМИКА ВАСИЛЯ КРИЧЕВСКОГО

В статье речь идет о жизни и творчестве Васыля Крычевского во время работы в Миргородском художественно-промышленном институте. На основе архивных документов, опубликованных источников и данных научной литературы сделана попытка осветить предпосылки, побудившие его переехать в Миргород и стать директором и преподавателем МХПИ; выяснить, какие гончарные способности и знания он продемонстрировал во время работы, и как это отразилось на учебном процессе и творчества студентов, выявить занимался ли он в это время творчеством, в частности связанным с гончарством.

Ключевые слова: Васыль Крычевский, директор, преподаватель, Миргородский художественно-промышленый институт, реорганизация, учебный процесс, гончарство, орнамент, проекты глиняных изделий, музей при институте.

Лілія ПАСІЧНИК

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ТА РОЗВИТКУ ЮВЕЛІРНОЇ ПРОМИСЛОВОСТІ УКРАЇНИ XX—XXI СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена висвітленню основних етапів становлення, розвитку та сучасного стану ювелірної промисловості України. Автор характеризує діяльність чотирьох ювелірних підприємств: в м. Києві, Харкові, Одесі та Львові, заснованих у першій половині минулого століття.

Ключові слова: ювелірна промисловість, ювелірні заводи України, асортимент, міжнародна спеціалізована виставка.

Діяльність ювелірних підприємств — малодосліджена тема в українському мистецтвознавстві. Одними з найдавніших підприємств, організованих ще в першій половині XX ст., є ювелірні заводи в Києві, Харкові, Одесі та Львові. Основні відомості про діяльність цих виробництв містять книги Н. Матюх «Що дорожче срібла-золота» та М. Назимка «Золотарство в Україні» [2; 3], проте, на наш погляд, варто також охарактеризувати сучасний стан цих підприємств, що й визначило актуальність нашої статті. Метою публікації є огляд історії становлення та діяльності ВАТ «Київський ювелірний завод» (далі КЮЗ), ДП «Львівський державний ювелірний завод», ПАТ «Харківський ювелірний завод», а також ЗАТ «Аурум». Об'єктом дослідження є огляд розвитку ювелірної промисловості в Україні, основних проблем цієї галузі та стану сучасної діяльності. Предмет дослідження: особливості становлення та сучасної діяльності ювелірних виробництв Києва, Львова, Харкова та Одеси. Для написання статті автор також використала матеріали інтерв'ю, записані під час безпосереднього візиту та ознайомлення з діяльністю ювелірних заводів.

Виникненню перших ювелірних заводів на території України передувало існування кустарних майстерень та ремісничих об'єднань, зокрема з виготовлення, ремонту та реставрації металевих виробів та годинників. Про те, що саме Київ, Львів, Харків та Одеса були провідними центрами цієї галузі, свідчить той факт, що з 1927 по 1958 рр. в цих містах функціонували чотири пробірні установи, де дозволялося таврувати свою продукцію різним дрібним майстерням, зокрема застосовувалося пробірне клеймо із зображенням профілю робітника з молотом, шифру пробірної установи (шифр Київської пробірної установи була літера (ν) (ню); Львівської — «μ» (мю); Одеської — «κ» (каппа); Харківської — «ι» (йота)) [3, с. 65]. Саме в цих осередках протягом 1920—1940-х рр. дрібні ремісничі виробництва, поступово сформовані централізованими владними структурами в підприємства, забезпечували весь ринок України ювелірною продукцією, що, проте, не вирізнялася різноманітністю асортименту та обмеженими технологічними можливостями самого виробництва, де протягом тривалого часу чільним залишалося використання ручної праці. Часткову модернізацію було запроваджено протягом 1960—1980-х рр., проте загальний художній рівень більшості цієї масової продукції залишався збідненим та застарілим

Гарнітур «Монпасьє» (сережки, кольє). ВАТ «Київський ювелірний завод». Золото, аметисти, смарагди, хризоліти, родаліти. 2003 р.

порівняно із тодішньою естетикою та тенденцій у моді на одяг.

Так, основою для розвитку ювелірної справи КЮЗу була невелика майстерня, що виникла в 1930 р., де здійснювали ремонт годинників та реставрацію ювелірних виробів [3, с. 134]. Це було напівкустарне підприємство з використанням ручної праці та примітивного обладнання, малі обсяги виробництва якого не могли задовольнити зростаючого попиту населення, тому в 1936 р. за ініціативи «Ювелірторгу» було організовано Київську ювелірно-годинникову фабрику із штатом 80 ювелірів. Першою продукцією нового підприємства стали срібні портсигари і золоті корпуси до годинників «Звезда» і «Тоно», також на підприємстві було організовано збір годинників, їх реставрацію, виробництво й ремонт технічного устаткування. Після повернення з евакуації (під час війни у м. Свердловськ було налагоджено виробництво оборонної продукції) на підприємстві почали активно виготовляти ювелірні прикраси. Спочатку це були прості срібні каблучки та сережки зі скляними вставками. Згодом, після проведення низки виробничих вдосконалень, там функціонували два цехи: ювелірний і годинниковий. У ювелірному цеху виготовляли золоті та срібні вироби, у годинниковому — здійснювали збір годинників «Звезда» та «Победа», окрім того, на фабриці виконували реставраційні роботи (прикрас та годинників) [3, с. 134]. З 1950 р. виробництво годинників на фабриці було ліквідовано, а підприємство почало займатися винятково випуском ювелірних виробів. Реорганізаційні зміни виробництва позитивно вплинули на якість та рівень ювелірної продукції підприємства, що було відзначено низкою нагород. Так, ще в 1981 р. вироби здобули перемогу в міжнародному конкурсі «Де Бірс», а в 1984 — вишукане золоте кольє (художниця Л. Шепель) отримало гран-прі на міжнародній виставці в Лондоні [10]. На першій в Україні виставці «ЮвелірЕкспо Україна-99» приз в номінації за найкращу срібну прикрасу отримало кольє «Лілія» (художник Н. Макаренко, ювелір М. Рибалко) [2, с. 153]. Згодом вироби підприємства здобули чимало інших відзнак на традиційних виставках «ЮвелірЕкспо Україна» та іменних дипломів у різних номінаціях [11].

Починаючи з 2000 р. на підприємстві відбувається докорінна модернізація виробничого процесу та утвердження в домінантній позиції в українському економічному просторі ювелірної галузі. Розпочався випуск ювелірних виробів зі сплаву платини, а в 2004—2005 рр. асортимент ланцюжків, які виготовляли на італійській лінії устаткування, складався з 250 одиниць (загальний асортимент підприємства був понад 6000 одиниць), що мали різний дизайн, зокрема було налагоджено виготовлення ланцюжків із алмазною обробкою та родієвим покриттям [2, с. 170].

З 2001 р. ВАТ «Українські ювеліри» перейменовано на ВАТ «Київський ювелірний завод». Особливої уваги потребує висвітлення діяльності ювелірного підприємства в аспекті створення прикрас за індивідуальними замовленнями та прикрас для участі в різноманітних конкурсах та виставках. На жодному з досліджуваних нами підприємств, окрім сучасного київського ювелірного заводу, немає окремих художників, які б створювали одиничні вироби високого художнього рівня, адже сама специфіка ювелірного виробництва передбачає, що розроблені художниками та модельєрами зразки тиражуватимуться. Окрема дільниця з виготовлення виробів за індивідуальним замовленням у ВАТ «Українські ювеліри» була створена в 1996 р. на чолі з І. Грищенко [2,

с. 145]. Протягом тривалого часу на підприємстві викристалізовувалася власна творча естетика, притаманна ексклюзивним виробам, що неодноразово ставали переможцями та дипломантами різноманітних виставок та конкурсів в Україні та за кордоном. До когорти основоположників особливої «кюзівської» ювелірної естетики належить творчість таких художників, як П. Бабінський, В. Маслій, К. Кезь, Л. Шепель, В. Хоменко, Л. Щербина та інші. Талановитими художниками, чия творчість, своєрідне бачення краси, гармонії та стилю, що відображається в творчості, є особливою «візитівкою» підприємства у сфері створення ексклюзивних виставкових та конкурсних творів, є Н. Макаренко, О. Богачова, Г. Дмитрієва, Т. Пуртова, Т. Кропіна, а також ювеліри О. Єфимич, О. Філіпенко, С. Мотозюк, М. Задорожний, М. Білорус та інші [2, с. 184].

Творчість зазначених провідних художників КЮЗу, що створюють одиничні ексклюзивні вироби, є результатом індивідуального авторського світогляду і мають певну художню цінність, чим вирізняються серед масової продукції.

Нині ВАТ «Київський ювелірний завод» є провідним виробником ювелірної галузі України, одним з лідерів в опануванні новітніх технологій та неодмінним учасником всіх галузевих промислових виставок, представляючи там свої нові колекції та зразки виробів [1, с. 13]. Мережа фірмових магазинів (більше 70) КЮЗу функціонує в багатьох містах України. Асортимент продукції (близько 10000 одиниць) включає як дрібні прикраси (каблучки, сережки, підвіски, ланцюжки, кольє, брошки, шпильки, затискачі для краваток та ін.), інтер'єрні прикраси та вироби сувенірного характеру, посуд, так і шати для ікон, різну релігійну атрибутику та церковне начиння, нагороди та відзнаки [12]. Вироби, створені на підприємстві, вирізняються високим рівнем якості та сучасним дизайном, що забезпечує ювелірній продукції успіх на вітчизняному та зарубіжному торговоекономічному просторі.

Подібні умови передували створенню найдавнішого діючого ювелірного підприємства України в **м. Харків.** У 1920—1930-х рр. там було утворено дві державні (годинникова та ювелірно-годинникова) майстерні, а також Харківську годинникову фабрику — дрібне напівкустарне господарство з низьким рівнем механізації та переважанням ручної праці [3, с. 126]. На фабриці наприкінці 1930-х почали виготовляти прості жіночі прикраси та браслети «змійка» із відходів годинникового виробництва, автором ескізів яких був директор фабрики Я. Гончаренко. Таким чином на підприємстві за розпорядженням центрального відділення «Союзювелірторг» було організовано ювелірний цех, де різні прикраси створювали без допомоги художників чи модельєрів самі майстри-ювеліри. Спочатку асортимент був не широким: у цеху виготовляли переважно жіночі прикраси, браслети та діадеми. Згодом, у повоєнний час, після повернення з евакуації, фабрика перейшла в інше підпорядкування (1949 р.), а з 1951 р., коли виробництво годинників у Харкові було припинено, підприємство перейменовано на Харківську ювелірну фабрику Головного управління з виробництва і торгівлі ювелірними виробами Міністерства торгівлі СРСР [3, с. 127]. Тоді ж продукція фабрики вперше представлена на Всесоюзній виставці ювелірних виробів, де було відзначено високий рівень виготовлення обручок харківськими ювелірами, яких згодом було запрошено до м. Тбілісі, Єреван та Баку для передачі досвіду на інших галузевих виробництвах. Саме на Харківській ювелірній фабриці був уперше виготовлений верстат для клеймування виробів, а його креслення розмножені для інших ювелірних підприємств країни.

Головним завданням фабрики було виробництво та реставрація ювелірних виробів з коштовним камінням і кольоровими металами, виробництво коштовного й напівкоштовного каміння та реставрація годинників. У 1961 р. на підприємстві створені дільниці із закінченим циклом виробництва, розпочато виготовлення виробів з нейзильберу. Найбільший попит із золотих виробів мали обручки, сережки, брошка «Весна», зі срібних — сережки, обручки, брошки «Горобина», «Ромашка», «Бантик» [3, с. 128].

Від 1970 р. Харківську ювелірну фабрику було передано в підпорядкування Всесоюзному державному промисловому госпрозрахунковому об'єднанню ювелірної промисловості «Союзювелірпром», а від 1973 — підприємство перейменовано на Харківський ювелірний завод [3, с. 128]. Було розвинено виробничі потужності, здійснено модернізацію, що, відповідно, позитивно вплинуло на якість та на художній рівень виробів підприємства.

У 1976 р. було затверджено до масового випуску 82 нових вироби, а в 1977 — їх кількість збільшилася більш ніж удвічі [3, с. 129]. Окрім налагодженого випуску срібних прикрас зі вставками з корунду, скла, виробного каміння та без вставок, із застосування позолоти, на Харківському ювелірному заводі було введено технологію оксидування срібних виробів.

Наприкінці 1988 р. Харківський ювелірний завод стає орендним підприємством, затверджено статут підприємства, де визначено предмет подальшої діяльності заводу — «виробництво ювелірних виробів із дорогоцінних металів, напівкоштовного і виробного каміння…» [17]. Активно провадилася виробнича діяльність, зокрема розширювався асортимент виробів серійного випуску. Період з 1989 по 1994 р. був часом стабільної продуктивної діяльності підприємства, протягом якого зростали обсяги виробництва і реалізації продукції, здійснювалися технічна модернізація та розширення виробництва.

Ювелірні вироби Харківського ювелірного заводу ще від 1976 р. були представлені на міжреспубліканських ярмарках, конкурсах на створення кращих зразків ювелірної та сувенірної продукції, а праця художників та модельєрів була відзначена низкою премій за створення виробів високого художнього рівня, що було виокремлено також художньою радою при «Союзювелірпром» [3, с. 129]. Продукція підприємства користувалася особливим попитом у 1985 р. на XXVII Міжреспубліканському ярмарку з оптового продажу ювелірних виробів на 1986 р., де Харківський ювелірний завод уперше представив свої вироби із перлами, а на ярмарку наступного року — 107 ювелірних виробів, серед яких було особливо відзначені прикраси з малахітом, зеленим гранатом, корундом [17]. Найкращі зразки серійного випуску та перспективних виробів було експоновано на міжнародній спеціалізованій виставці «Консум-Експо 89» [3, с. 130].

Як зазначає головний інженер Харківського ювелірного заводу А. Бурлака, раніше на заводі зберігалися всі зразки виробів цього підприємства, починаючи з 1970-х рр., проте цейтнотна ситуація із сировинною базою, коли централізоване постачання металу на державні підприємства було припинено і через брак матеріалу стояло питання про подальше функціонування підприємства взагалі, було прийнято рішення переплавити всі зразки виробів для потреб виробництва[1]. Проте залишилися самі майстер-моделі екземплярів тих років, окремі з яких, до речі, зараз запускають у виробництво (моделі 1980—1990-х рр.), що свідчить про те, що на підприємстві працювали талановиті художники, які, випередивши свій час, створювали вироби, актуальні нині.

Зміна власника в 2013 р. сприятливо позначилася на діяльності заводу, підприємство почало активно розвиватися, налагоджується новий технологічний процес та здійснюється раціоналізація виробництва, розширюється асортимент, на підприємстві наразі немає постійного штату відділу художників, робота з ними провадиться на умовах угод, що дозволяє художникам бути вільними у творчому процесі створення ескізів виробів. За індивідуальними замовленнями на підприємстві створюють нагороди, пам'ятні знаки, медалі із відповідною символікою[2]. Раніше діяла співпраця між Харківським ювелірним заводом та постачальниками натурального каміння з Китаю, звідти надходило каміння лише певного гранування, тому на підприємстві тоді створювали вироби, адаптованими під кріплення саме таких каменів. Співпрацюючи з декількома іншими підприємствами, на заводі виконують також особливі сакральні замовлення, до яких, наприклад, належить велика срібна ікона Вознесіння Богородиці[3].

Нині Харківський ювелірний завод є одним із представників ювелірної галузі виготовлення ювелірних виробів зі срібла в Україні. Асортимент виробів складається з ювелірних прикрас (сережок, каблучок, обручок, брошок, шпильок для одягу, кольє, підвісок, різноманітних ланцюжків машинного та ручного плетення, браслетів, запонок, затискачів для краваток, іонізаторів води — особливого виду ювелірних виробів, що виготовляють лише на декількох підприємствах в Україні), столового срібла та сувенірної продукції, застосовуються такі техніки, як лиття, штампування та ручна праця, чорнін-

---

[1] Матеріали інтерв'ю з головним інженером ПАТ «Харківський ювелірний завод» А. Бурлакою / записано Лілією Пасічник у вересні 2012 року. — С. 2.

[2] Матеріали інтерв'ю з головним інженером ПАТ «Харківський ювелірний завод» А. Бурлакою / записано Лілією Пасічник у вересні 2012 року. — С. 8.

[3] Матеріали інтерв'ю з головним інженером ПАТ «Харківський ювелірний завод» А. Бурлакою / записано Лілією Пасічник у вересні 2012 року. — С. 11.

ня срібла, патинування, позолота срібла, так звана холодна емаль, інкрустування та ін., проте найбільше славиться Харківський ювелірний завод саме срібним посудом, беручи активну участь в традиційних спеціалізованих виставках «ЮвелірЕкспо Україна» [6, с. 9]. Продукція харківського ювелірного заводу, крім реалізації на внутрішньому ринку України, також експортується до республік Білорусі, Казахстану, Молдови[4].

Основою для створення **Одеського ювелірного заводу** (в останній час до ліквідації підприємства — ЗАТ «Аурум») у 1920-х рр. минулого століття була невелика майстерня з ремонту ювелірних виробів, яку організували одеські ювеліри. Ювелірну фабрику на базі цієї та інших дрібних майстерень було створено у 1939 р. відповідно до статуту «Ювелірторгу», тут виготовляли годинники-будильники, дрібні срібні прикраси та галантерею з металу. Під час Другої світової війни підприємство було евакуйоване до м. Ташкент і відновило свою діяльність у 1945 р. як одеська ювелірно-годинникова фабрика [3, с. 138]. На фабриці, окрім годинників, почали масово випускати срібні прикраси: сережки, каблучки, медальйони, ланцюжки, що згодом стало пріоритетним у діяльності підприємства, а з початку 1949 р. — ювелірні вироби з дорогоцінних металів і коштовного каміння. Поступово технологічний процес вдосконалювався, а асортимент розширювався. Так, на початку 1950-х тут було створено невеликий цех з виробництва серійних золотих виробів, здебільшого, каблучок, яких спочатку виготовляли вручну по 5—10, іноді 20 шт. за місяць [3, с. 138]. За умов складної ситуації з сировинною базою та низьким рівнем купівельної спроможності населення в час післявоєнних років замість вставок з коштовного та напівкоштовного каміння використовували звичайне скло, згодом — корунди, що постачалися з м. Свердловськ (РФ).

Управління дорогоцінних металів Міністерства фінансів СРСР у 1955 р. видало фабриці реєстраційне посвідчення на весь період роботи з дорогоцінними металами та технічними алмазами, у 1959 — Ювелірторг затвердив статут Одеської ювелірної фабрики Укрювелірторгу Міністерства торгівлі

Набір посуду. ПАТ «Харківський ювелірний завод». Срібло, синтетичні корунди. 2000 ні роки

УРСР, а з 1967 р. перейменувати фабрику на Одеський ювелірний завод [3, с. 139].

Діяльність підприємства до 1992 р. (коли відбулися великі майнові та реорганізаційні зміни і завод отримав новий статус — Орендне підприємство Одеський ювелірний завод «Аурум», а з 1994 р. — ЗАТ «Аурум») визначається активною діяльністю в галузі ювелірної промисловості України. Вироби із маркуванням «Аурум» характеризуються вишуканим лаконічним дизайном композиційних схем на основі переважно рослинних та абстрактних мотивів.

На початку 1994 р. очільники Одеського ювелірного заводу на підприємстві, як і на інших потужних виробництвах масової продукції, вжили низки заходів, аби стати на нові коліщата самостійної ринкової політики. Було здійснено модернізацію та технологізацію виробництва: зокрема було налагоджено автоматичну дільницю ланцюгов'язання з коштовних металів; дільницю механічної обробки виробів забезпечено установками голчатого магнітного полірування, на дільниці литва запроваджено сучасне вакуумне устаткування, на ливарній дільниці — налагоджено безперервне литво срібного та золотого дроту тощо [3, с. 141]. На підприємстві виготовляли ювелірні вироби із золота та срібла трьох типів — без каміння, з напівкоштовним та коштовним камінням (діаманти, смарагди, сапфіри, гранати та ін.). Асортимент продукції ЗАТ «Аурум» включав широке коло виробів: каблучки, сережки, персні, браслети,

[4] Матеріали інтерв'ю з головним інженером ПАТ «Харківський ювелірний завод» А. Бурлакою / записано Лілією Пасічник у вересні 2012 року. — С. 11.

Брошка. ЗАТ «Аурум». Золото, діаманти. 1990 ті — початок 2000-х рр.

кольє, підвіски, медальйони, ланцюжки, брошки, вироби сакральної тематики (підвіски-хрести), запонки, затискачі для краваток, грошей та сувеніри, оновлення відбувалося весь час і складало не менше 200 виробів на рік.

На жаль, у 2009 р. ЗАТ «Аурум» остаточно припинило свою діяльність, виробництво було ліквідоване, тому глибше дослідити діяльність підприємства не вдалося у зв'язку з відсутністю інформації про завод в доступних джерелах [7].

В основі сучасного ДП «**Львівський** державний ювелірний завод» — діяльність Львівського заводу металевих виробів з підпорядкуванням народному комісаріату місцевої промисловості УРСР і обласному управлінню місцевої промисловості, створений у 1944 р. в м. Львові, де було налагоджено виробництво товарів широкого вжитку [18]. У 1950 р. на базі заводу було створено Львівську ювелірну фабрику — підприємство всесоюзного значення з безпосереднім підпорядкуванням Головювелірторгу Міністерства торгівлі СРСР, по виготовленню ювелірних виробів зі срібла та некоштовних металів, проте вже в 1960 р. тут було розпочато випуск ювелірних виробів із золота. Вироби Львівської ювелірної фабрики були представлені на Всесоюзному ярмарку (1963 р.), а окремі прикраси, створені в стінах підприємства, були високо оцінені на всеукраїнських та закордонних виставках — так, наприклад, срібні брошки «Трембіта» були експоновані на міжнародній виставці в м. Монреалі (Канада) [3, с. 142].

Цікавою сторінкою історії діяльності підприємства є відкриття в 1970 р. в с. Завидовичі Городоцького р-ну Львівської області цеху з метою збільшення випуску товарів народного споживання (значки, сувеніри) і виробництва нестандартного обладнання (уже того ж року фабрика експонувала свої вироби на Всесоюзній виставці) [3, с. 142]. Відтоді особливо успішним напрямом у діяльності підприємства було виготовлення фалеристичних об'єктів — нагород, пам'ятних знаків, медалей. Так, у 1971 р. тут виготовляли на державне замовлення партію урядових нагород — срібних орденів із застосуванням для декорування техніки емалі.

Продукцію так званого експортного виконання, виробництво якої було налагоджено на фабриці на початку 1970-х рр., було вперше представлено на всесоюзному ярмарку, тоді ж було розпочато масовий випуск ювелірних виробів із золота, а з 1973 р. — із коштовним камінням (діаманти, смарагди) [3, с. 143].

У 1972 р. Львівську ювелірну фабрику було перейменовано на Львівський ювелірний завод, відповідно, обсяги виробництва значно збільшилися, розпочалася якісна модернізація всього технологічного процесу, для чого й було створено на базі Львівського ювелірного заводу і Львівського спеціального конструкторського технологічного бюро в 1974 році Львівське виробничо-технічне об'єднання «Ювелірпром», основною метою діяльності якого був випуск ювелірних виробів, нових високопродуктивних видів технологічного обладнання, засобів механізації та автоматизації [18].

Особливо цікавим з художньої точки зору є період 1970—1980-х рр., коли на підприємстві здійснювали виробництво ювелірних виробів з коштовними вставками, природним виробним та синтетичним камінням, що супроводжувалося численними запровадженнями нових технологій і устаткування. З 1990 р. на Львівському виробничому об'єднанні було здійснено перехід на випуск ювелірних виробів із золота [3, с. 144].

Після 1991 р. та здобуття Україною суверенності, у зв'язку з переходом економіки на ринкові умови господарювання, підприємство було реорганізовано в Львівський державний ювелірний завод. Такий статус він зберігає й донині і є єдиним державним ювелірним заводом в Україні. Незважаючи на складну економічну ситуацію, заводу вдалося, не зупинивши виробничу діяльність, здійснити низку заходів, спря-

мованих на переустаткування, частково перепрофілювати виробництво та розширити асортимент ювелірних виробів. Донині здійснено повну реконструкцію підприємства (запроваджено технологічний процес із вилучення золота з сипучих відходів ювелірного виробництва; розширено дільницю переплавлення відходів ювелірного виробництва), розвинено потужності, для сприяння реалізації продукції підприємства при заводі відкрито магазин-салон (нині функціонує два власних фірмових магазини у Львові та низка торгових партнерів по всій Україні) [19]. До найголовнішої зміни належить налагодження технологічного процесу випуску ювелірних виробів зі срібла (персні, сережки, браслети, підвіски, посуд тощо). Окремо варто відзначити створення дільниці з виготовлення виробів із некоштовних металів (знаки, нагороди, значки), а також дільницю з випуску індивідуальних ювелірних виробів одиничного виробництва. Серійні срібні вироби з емалями, зокрема прикраси та посуд, на підприємстві почали створювати від вересня 2011 року.

У кінці 1980-х рр. на підприємство прийшли працювати такі художники-дизайнери, як О. Оверко, Р. Кирилейса, за ескізами яких було створено чимало виробів, що користувалися успіхом та були цікавими з художньої точки зору[5]. Особлива естетика притаманна виробам Львівського державного ювелірного заводу, спроектованим художницею І. Андрусів, яка працювала на підприємстві протягом тривалого часу. Нині на підприємстві працює декілька художників, що розробляють та створюють ескізи виробів для тиражування у виробничому секторі, щомісяця вони створюють приблизно 40—50 нових зразків. Окрім художнього відділу, де створюють ескізи виробів, функціонує відділ майстрів-модельєрів, так, у 1960-х рр. на Львівському державному ювелірному заводі працювало близько 30 модельєрів, нині — 15[6]. Ці ювеліри-модельєри створюють ливарні майстер-моделі для тиражування виробів та виготовляють первинні зразки у матеріалі, також майстри-ювеліри можуть створювати власні вироби і пропонувати їх до виробництва. Одним із таких ювелірів-модельєрів, який не лише втілює ескізи художників, а й створює нові вироби, є М. Тинкалюк — ювелір-модельєр, що вже більше сорока років працює на підприємстві і вважається одним із почесних працівників заводу. Чимало створених ним виробів були масово тиражовані, а його ідеї успішно використані для поліпшення художнього рівня продукції заводу[7].

Так, на підприємстві можна замовити роботу індивідуального характеру. Особливий попит на таку роботу, як зазначив головний інженер заводу Б. Салагай, був протягом 1990-х років[8]. Викликає зацікавлення виготовлення на заводі з 2003 по 2007 рр. низки індивідуальних виробів, створених в одному екземплярі. Це стосується цілої колекції ювелірних прикрас — перснів, підвісок та сережок, оздоблених натуральним камінням, зокрема бурштином, який підприємство закуповувало на Рівненщині, що славиться багатими покладами бурштину. Тоді, відповідно до природної форми кожного каменю, художниками заводу було розроблено індивідуальні ескізи під кожен виріб. Ці прикраси виготовлялися винятково з використанням ручної праці та в одиничній кількості[9].

Продукція Львівського ювелірного заводу експонувалася на всеукраїнських та міжнародних ювелірних виставках у Києві, Харкові, Донецьку, Трускавці, Одесі, Запоріжжі з 2000-х рр., зокрема була нагороджена дипломами «Ювелірний світ-2007 рік», «Золота Фортуна», «Еліт-Експо-2009» [18]. Львівський державний ювелірний завод своєю продукцією бере незмінну участь в двох щорічних масштабних виставках «ЮвелірЕкспо», що відбуваються в м. Києві щовесни та щоосені.

Нині на Львівському ювелірному заводі створюють вироби як із золота, так і зі срібла. Асортимент включає вироби різних груп: це й прикраси (персні, сережки, підвіски, ланцюжки, каблучки, брошки,

[5] Матеріали інтерв'ю з головним інженером ДП «Львівський державний ювелірний завод» Б. Салагаєм / записано Лілією Пасічник у грудні 2012 року. — С. 1.

[6] Матеріали інтерв'ю з головним інженером ДП «Львівський державний ювелірний завод» Б. Салагаєм / записано Лілією Пасічник у грудні 2012 року. — С. 2.

[7] Матеріали інтерв'ю з головним інженером ДП «Львівський державний ювелірний завод» Б. Салагаєм / записано Лілією Пасічник у грудні 2012 року. — С. 2.

[8] Матеріали інтерв'ю з головним інженером ДП «Львівський державний ювелірний завод» Б. Салагаєм / записано Лілією Пасічник у грудні 2012 року. — С. 1.

[9] Матеріали інтерв'ю з головним інженером ДП «Львівський державний ювелірний завод» Б. Салагаєм / записано Лілією Пасічник у грудні 2012 року. — С. 1.

кольє, гарнітури тощо); посуд (столові прибори, келихи, таці та ін.); нагороди, медалі та знаки; предмети церковної атрибутики (потирі, хрести, шати до ікон); сувеніри та прикраси інтер'єру [20].

Комплекс виробництва фактично на кожному з досліджуваних підприємств здійснюється в такій послідовності: художник-дизайнер створює ескізний проект, який, після огляду та схвалення начальником відділу, втілюють у матеріалі майстри-модельєри в одному екземплярі. Переважно, ці вироби і проектуються, і створюються, виходячи з технологічних можливостей підприємства, так, наприклад, композиційні частини прикрас відливають в існуючих формах. Періодично на підприємстві (переважно — раз на місяць) влаштовують засідання Художньої ради, куди входять представники керівницького апарату, керівник художнього відділу, головний інженер, представники відділу збуту та ін. Після схвалення виготовлених зразків виробів налагоджують їх тиражування. Представлені до тиражування вироби повинні за дизайном відповідати сучасній ювелірній моді, задовольняючи смаки різних соціальних верств населення. До уваги, крім естетичних ознак виробу, також береться трудомісткість, рентабельність та технологічні можливості виробничих потужностей. Решту ж екземплярів, що не були затверджені до випуску або переплавляють, або реалізовують у власних фірмових магазинах, торгових представництвах, причому, трапляються поодинокі випадки, що моделі, не затверджені до масового виробництва, користуються попитом, тому їх можуть навіть запустити у масове виробництво. На шляху до завершеного вигляду виріб проходить різні ділянки технологічного процесу, де кожен майстер чітко виконує своє завдання, відповідно, на підприємствах функціонують відділи ливарників, монтувальників, шліфувальників, закріпників та інші. Кінцевою ланкою, куди потрапляють вироби, є відділ технічного контролю, працівники якого стежать, аби вся продукція була належної якості та відповідала нормам та вимогам, встановленим для ювелірних виробів.

Донедавна найбільші ювелірні виробництва України мали право здійснювати процес регіонального пробірного контролю безпосередньо на виробництві та, зокрема, таврувати вироби з коштовних металів державним пробірним клеймом. Проте з грудня 2012 р. Київський, Вінницький, Львівський та Харківський ювелірні заводи втратили таку можливість і відтоді перевірка та таврування виробів входить винятково до компетенції Пробірної служби України (що позначається на вартості виробів), незважаючи на тривалий судовий процес, ініційований керівництвом заводів для скасування рішення Кабміну від 2012 року [13]. Нові постанови щодо внутрішньодержавної політики таврування виробів, недосконала та застаріла митна політика, складна економічна ситуація — усе це негативно позначається на стані ювелірної галузі України [15].

Отож, нині після завершального етапу на виробництві всю продукцію тричі на тиждень завозять до Пробірної служби, де її перевіряють та ставлять клеймування. Експерти цієї установи перевіряють партії виробів декількома способами — як за допомогою натирочного каменю, так і хімічного, спектрального аналізу та інших методів[10]. У разі виявлення експертом невідповідності між заявленою підприємством пробою та реальним вмістом дорогоцінного металу у виробах уся партія продукції визнається такою, що є браком і підлягає повному переплавленню. Якщо ж вміст складових відповідає заявленому виробником, після експертизи на кожну партію виписується висновок про належну якість, ставлять клеймо і відвозять назад на підприємство, звідки вона потрапляє для реалізації у фірмові магазини та інші центри збуту [14].

Такий усталений принцип виробничої діяльності на підприємстві був сформований ще за радянського часу, коли офіційне право працювати з дорогоцінними металами та коштовним камінням мали лише майстри на державних підприємствах. Отже, варто відзначити явище штучної монополії державних підприємств на виготовлення та продаж ювелірних виробів з дорогоцінних металів, обмеженість міжнародних контактів та співпраць, що на тривалий час загальмувало прогресивний розвиток цієї трудомісткої, технологічно складної та енерговитратної галузі, а також зумовлювало загальний низький рівень художньої якості виробів та технологічних можливостей у радянський період історії України. На заводах масово виробляли тиражовану продукцію з використанням здебільшого синтетичного каміння та скла, осо-

[10] Матеріали інтерв'ю з головним інженером ПАТ «Харківський ювелірний завод» А. Бурлакою / записано Лілією Пасічник у вересні 2012 року. — С. 6.

бливо в післявоєнний час. Зростаючій промисловості потрібне було устаткування, яке можна було купити за кордоном за золото та інші цінності.

Періодом певного розвитку промислової ювелірної галузі стали 1970-ті рр., у цей час запровадження нових технологій та устаткування, налагодження виробництва нових моделей виробів на підприємствах мало позитивний вплив на якість та асортимент ювелірної продукції. Фахівці вивчали та визначали кон'юнктуру ринку, розробляли рекомендації з перспективних напрямів виготовлення прикрас і спеціалізації підприємств галузі.

Відповідно дещо покращився рівень мистецької якості творів ювелірного мистецтва в період з кінця 1970-х та в 1980-х рр., коли українські підприємства почали активніше брати участь у міжнародних виставках-ярмарках, що спонукало поліпшувати якість та рівень художньої продукції, створюючи ексклюзивні конкурсні та виставкові роботи. Тенденції ювелірного мистецтва цього періоду відзначалися розвитком образотворчого напряму в цій галузі, наслідуючи природні зображальні мотиви — явища та предмети живої та неживої природи, художники створювали натуралістичні та стилізовані вироби відповідних форм та декорування. Це була насамперед рослинна тематика (квіти, листочки, гілочки, плоди, дерева та ін.), біоморфна (змії, мушлі, морські зірки, риби, птахи, черепашки, тварини), антропоморфна (фігурки людей); тема побуту, спорту, техніки тощо (форми автомобілів, музичних інструментів, спортивного інвентаря, посуду та ін.) [2, с. 114].

Період 1990-х рр. для всієї ювелірної промисловості України, особливо залежної від централізованого сировинного забезпечення та мережі збуту, був надзвичайно складним. Значну частину масової продукції ювелірних підприємств реалізовували через торговельну мережу організації «Ювелірторг», ювелірні виробництва перебували на повному господарському розрахунку і кваліфікувалися як планово-прибуткові підприємства. Це означало, що всю сировину, кольорові метали, ювелірні вставки, необхідне устаткування та допоміжні матеріали для ювелірного виробництва постачали з РФ (зокрема метал — із Московського заводу спецсплавів), і після розпаду Радянського Союзу ювелірні заводи України залишилися повністю безпорадними перед суворими ринковими реаліями самозабезпечення

Кольє «Цвіт кульбаби». ДП «Львівський державний ювелірний завод». Золото, діаманти, цитрин. 2004 р.

всім необхідним для подальшої виробничої діяльності. І якщо до 1991 р. ювелірні та алмазопереробні підприємства радянських республік підпорядковувалися союзному відомству «Головалмаззолото», то вже від 1992 р. монополістом сировини став Концерн алмазовидобувної та золотопереробної промисловості, українські заводи не лише втратили постачання сировини, а й самі рахунки, куди можна було покласти прибутковий капітал та купити за ці кошти сировину. Відчутні складнощі придбання всього необхідного позначались на темпах та можливостях виробництва, адже ще не було налагоджено нової мережі закупівлі сировини, яку вперше в 1990-х рр. почали закуповувати в іноземних держав (РФ, Німеччина, США) [3, с. 131].

Так, наприклад, до 1994 р. включно спостерігається відносно стабільне та прибуткове функціонування «Харківського ювелірного заводу», про що свідчать обсяги виробництва: за 1994 р. було перероблено 6 т 665 кг, витрачено 3 млн. 216 тис. шт. різноманітних вставок, що у 3,6 разів більше, ніж у 1990 році [3, с. 131]. Проте серйозним негативним чинником погіршення показників роботи підприємств також стало введення в 1993 р. акцизного збору на ювелірні вироби, який було скасовано лише в 2003 р. завдяки зусиллям всіх керівників ювелірних підприємств України [3, с. 131]. Через це швидкими темпами почала знижуватися рентабельність продукції, що негативно позначилося на економічному стані всіх ювелірних підприємств України.

На початку 1990-х рр. значно пожвавилася діяльність ювелірних заводів на міжнародній арені —

українські виробники активно долучалися до світового ринкового процесу, прагнучи знайти нові центри збуту (брали участь у виставках в Америці, Італії, Німеччині, Швейцарії, Великобританії, Японії тощо) [3, с. 132]. І якщо до 1990 р. в Україні було лише чотири ювелірних підприємства, то після здобуття Україною незалежності й донині відбувається бурхливе зростання кількості ювелірних підприємств та фірм (у 2002 р. їх зареєстровано понад 500), що вже тоді становило серйозну конкуренцію великим виробництвам [3, с. 132]. Крім того, невпинний потік імпортованої продукції, так званого тіньового обігу ювелірних виробів без державних пробірних клейм або з підробленими відбитками, здебільшого дуже низької якості, заполонив ювелірний простір збуту України [5]. Це змушує виробників шукати інші шляхи і дієві методи боротьби за українського споживача, абсолютно дезорієнтованого серед різноманіття збідненого, як за художнім задумом та рівнем виконання, так і за якістю металу, товару.

Так, у 1999 р. в Києві відбулася перша широкомасштабна міжнародна виставка «ЮвелірЕкспо Україна-99», яку організували Київська міська адміністрація, Асоціація ювелірів України «Діамант» та АТ «Київський міжнародний контрактовий ярмарок» [2, с. 152]. Близько сорока фірм та підприємств із Києва, Вінниці, Львова, Одеси, Харкова, Дніпропетровська та з інших міст України (а також одна польська фірма) представляли свою продукцію в експозиції виставки. У рамках «ЮвелірЕкспо Україна-99» відбувся конкурс «Краща ювелірна прикраса року» (із визначенням переможців у чотирьох номінаціях: «Краща жіноча золота прикраса», «Краща чоловіча золота прикраса», «Краща срібна прикраса», «Кращий дорогоцінний сувенір», де головним призом стала золота статуетка «Скіфський олень»), що вже став традиційним і проводиться щоосені [8]. Відбуваючись щороку і ставши вагомою подією у ювелірній сфері, залучаючи все більше учасників, зараз такий міжнародний захід, як спеціалізована виставка «ЮвелірЕкспо Україна», відбувається в Києві двічі на рік (весною та восени). В Одесі та Харкові раз на рік також відбуваються виставки «Ювелірний салон» та «Ювелір-Престиж», де бере участь низка учасників-виробників та представників ювелірної галузі [16]. Конкурс ескізних проектів у різних категоріях та номінаціях, що проводять протягом діяльності «ЮвелірЕкспо Україна» організатори з обов'язковим анонімним експонуванням в павільйоні самих проектів є чудовою нагодою для обдарованих студентів, художників та майстрів, аби їх творчість була помічена [9]. Ще однією особливістю виставок «ЮвелірЕкспо Україна» останніх років є те, що там мають змогу представляти свою творчість як потужні виробничі корпорації, що виготовляють тиражовану продукцію, невеликі ювелірні ательє, так і окремі художники-ювеліри, що працюють одноосібно. Так, зокрема, у цьогорічній весняній 27 Міжнародній спеціалізованій виставці «ЮвелірЕкспо Україна-2014» було представлено творчість Тетяни Калюжної, Олександри Барбалат, Вадима Лісогора та ін. [4, с. 11].

Отже, стан ювелірної промисловості України, започаткований ще в кінці XIX ст., протягом всього радянського періоду в історії України залежав від централізованого державного керівництва, на тривалий час, виокремивши розвиток цієї галузі зі світового, зокрема з європейського контексту розвитку. Кожне з чотирьох ювелірних підприємств в м. Києві, Харкові, Львові та Одесі, що задовольняли ювелірний ринок України своєю продукцією, вирізнялися певними особливостями діяльності і були своєрідними гегемонами на терені України, що унеможливлювало розвиток цієї галузі в умовах так званої живої конкуренції. Після проголошення суверенності України активно почали виникати великі та середні фірми та підприємства з виготовлення та продажу ювелірної продукції, де активно використовують здобутки технологічного прогресу, покращився художній рівень виробів, відображаючи певні ознаки світових тенденцій моди на ювелірні прикраси. Нині єдиним ювелірним підприємством державної форми власності України є ДП «Львівський державний ювелірний завод». Міжнародні спеціалізовані виставки, що відбуваються в Україні, засвідчують подальший розвиток цієї галузі, незважаючи на низку суттєвих економічних та законодавчих проблем у цій сфері.

1. Київський ювелірний завод. Нові колекції 2012 року // Ювелир Экспо. Мир роскоши и элегантности. — К., 2012. — 20 с. — (Журнал-путеводитель по выставке 16—19 мая 2012 г.).
2. *Матюх Н.* Що дорожче срібла-золота: історичний публіцистичний нарис. Київському ювелірному заво-

ду — 70 / Н. Матюх. — К. : Асамблея ділових кіл ; Ін-т соціального іміджмейкінгу, 2006. — 312 с.
3. *Назимок М*. Золотарство в Україні / М. Назимок. — К. : Воля, 2003. — 256 с.
4. План экспозиции павильона № 1 // Ювелир Экспо. Мир роскоши и элегантности. — К., 2014. — 20 с. — (Журнал-путеводитель по выставке 15—18 мая 2014 г.).
5. Правоохоронці викрили підпільну ювелірну мережу, що діяла з кінця 90-х років // УНІАН Право. — 2010. — № 68 (102). — С. 20—21.
6. Харківський ювелірний завод // Ювелир Экспо. Мир роскоши и элегантности. — К., 2013. — 24 с. — (Журнал-путеводитель по выставке 14—17 ноября 2013 г.).
7. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.dragmet.com.ua/uk/yuvelirni-zavody.html.
8. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.jewellerexpo.kiev.ua/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=9&Itemid=497&lang=ru.
9. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.jewellerexpo.kiev.ua/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=11&Itemid=496&lang=ru.
10. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.jewellerymuseum.ru/ucraine/ucraine.htm?id=ist_ucr7.
11. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://krashiy.com/rus/nominations2008/winners2008/?id=21660.
12. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://kuz.ua/ua/katalog_produkcii/.
13. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://lvivexpres.com/news/2013/05/07/45881-tretiy-misyac-stolychnyy-sud-niyak-ne-znahodyt-chasu-yuvelirnyy-zavod.
14. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://newsradio.com.ua/2013_02_26/Zakonodavstvo-zavazha-ukra-nskim-juvel-ram-ekspert/.
15. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.pohlyad.com/news/n/14478.
16. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.sterling9.com.ua/yuvelir-prestizh-2014-vyistavka.
17. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.xuz.com.ua/history.php.
18. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.zoloto.lviv.ua/history.php.
19. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.zoloto.lviv.ua/prodaz.php.
20. [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.zoloto.lviv.ua/index.php.

Liliya Pasichnyk

ON SOME PECULIARITIES IN FORMATION AND DEVELOPMENT OF UKRAINIAN JEWELLERY INDUSTRY DURING XX AND XXI cc.

The article has brought light upon main stages in development and current state of Ukrainian jewellery industry. The author has presented general review of activities of four jewellery enterprises in Kyiv, Kharkiv, Odessa and Lviv, founded in the first half of the last century.

Keywords: jewellery industry, jewellery factories of Ukraine, range, international specialized exhibition.

Лилия Пасичнык

ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЯ ЮВЕЛИРНОЙ ПРОМЫШЛЕННОСТИ УКРАИНЫ XX—XXI вв.

В статье приведен обзор основных этапов становления, развития и современного состояния ювелирной промышленности Украины. Автор характеризует деятельность четырех ювелирных предприятий в гг. Киеве, Харькове, Одессе и Львове, основанных в первой половине прошлого века.

Ключевые слова: ювелирная промышленность, ювелирные заводы Украины, ассортимент, международная специализированная выставка.

Інеса ПАЛУМБО ДЕ ВІВО

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ВИСВІТЛЕННЯ КУЛЬТУРИ ГУЦУЛЬЩИНИ В ТВОРАХ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА. ПОНЯТТЯ «ГУЦУЛЬСЬКОГО ФЕНОМЕНУ»

Висвітлюється традиційна культура Гуцульщини в творах образотворчого мистецтва. Засобом її дослідження є теоретичні засади та аналіз поняття «гуцульський феномен». Саме в цьому полягає наукова новизна нашого дослідження. Проаналізована гуцульська культура через призму дуалістичного релігійного світосприйняття етносу, психоментальної модифікації на генетичному рівні. Розглянута велика кількість творів образотворчого мистецтва, в яких багатопланово і різнобічно представлена традиційна культура Гуцульщини в найкращих її проявах.

Ключові слова: культура Гуцульщини, «гуцульський феномен», дуалістична віра, образотворче мистецтво.

Малодослідженою є проблематика причин поглибленого зацікавлення та захоплення традиційною культурою гуцульського етносу, так званого «Гуцульського феномену» [15] митцями, літераторами, етнографами, істориками. Саме тому дослідження та пізнання такої спільноти як гуцули, їх глибокої і багатогранної культури є завжди актуальне, оскільки культура життєдіяльності горян зафіксована в їхньому світосприйнятті, духовності, традиціях, обрядах і способі життя. Одним із способів вивчення «гуцульського феномену» є дослідження культури Гуцульщини в образотворчому мовленні.

Для теоретичної частини цього дослідження ми залучили значний етнографічний [16; 13; 14; 15; 8], культурологічний [19; 5; 7; 10; 18; 17], історичний [4], літературний [3; 2; 18] матеріали. Необхідними для глибшого вивчення нашої проблематики стали також дослідження з психології гуцулів [1], їх ментальності, релігії, філософії життя, таємничості духовного світу [3; 2; 18]. Використано матеріали з гуцульської календарної обрядовості, якій підпорядкований увесь спосіб традиційно-побутового життя гуцулів і народна творчість. Розглянуто неповторне багатство кольорової палітри та символічності творів народного мистецтва горян, щедро відтвореного у полотнах митців-шанувальників Гуцульщини [11; 9; 12; 6].

Мета статті полягає у виявленні теоретичних аспектів висвітлення культури в творах образотворчого мистецтва. Ключовим завданням є дослідження причинності зацікавлення «гуцульським феноменом» і його відтворення у творах митців, літераторів та у працях дослідників.

Особливе підвищення наукового інтересу на початку XXI ст. до гуцульського етнографічного утворення пояснюється глибоким збереженням у живій формі його традиційної культури. Гуцули як частина гірського українського населення Карпат зберегли свої глибокі традиції та обряди у власному способі життя до теперішнього часу. Екологічний і культурний потенціал Гуцульського краю є цілком унікальним. Про велике бажання зрозуміти суть феномену цього краю і його людей стверджує той факт, що саме про Гуцульщину написано чи не найбільше з усіх етнографічних районів України. Яскраво відображений він у художній літературі, образотворчому мистецтві, кіно (повість «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського і фільм С. Параджанова за цим твором, вірші, оповідання і повісті Ю. Федьковича, І. Франка, Г. Хоткевича, О. Кобилянської,

М. Стельмаха, польського письменника С. Вінценза, дослідження В. Шухевича Гуцульщина (п'ять томів, В. Грабовецького «Ілюстрована історія Прикарпаття. Тисячолітній літопис Гуцульщини», В. Гнатюка «Гуцульське мистецтво» в Косові, численні картини К. Устияновича, І. Труша, О. Кульчицької, Й. Бокшая, А. Манастирського, Й. Куриласа та ін.). Серед захоплених висловлювань про Гуцульщину багатьох відомих культурних діячів виділяємо наступне: «Я, — зауважував М. Коцюбинський, — у свій час, з головою впірнув у Гуцульщину, яка мене захопила. Який оригінальний край, який незвичайний казковий народ» [18].

На розвиток гуцульської етнічної духовності і культури впливало певне коло чинників, таких як: історичний шлях, відособлення або взаємовплив з іншими народами, екологічні умови; вірування та обряди і т. п. «Гуцули як етнографічна група формувалися на ґрунті східнослов'янської культури — спільної для населення Київської Русі — і зберегли її основу в умовах тривалої ізоляції» [16]. Етнографічне дослідження гуцульського краю здійснювалося ще на початку XIX ст. Окрім відомих учених в Україні, значні дослідження проводили й поляки. Гуцульщина здавна цікавила польських етнографів, антропологів, мовознавців і літераторів своєю унікальністю. Багато поляків приїжджало сюди відпочивати, вони подорожували по горах і були щиро вражені красою місцевої природи, чарівністю та таємничістю духовної культури гуцулів, їх особливим характером. Польські етнографи одними з перших розпочали вивчати різні сторони повсякденного життя гуцулів; намагалися пояснити їхнє походження й описати особливості їх матеріальної та духовної культури [13]. Перша спроба народознавчого обстеження Гуцульщини належить польському вченому А. Кухарському. Він подорожував по Українських Карпатах у другій половині 20-х рр. XIX ст. і цікавився пам'ятками письменства, мовою, етнографією та фольклором [16]. Казимир Вуйціцький написав повість «Добош», яка містить багато етноґрафічного матеріалу про Гуцульщину. Відомого польського етнографа 80—90-х рр XIX ст. Ізидора Коперніцького найбільше приваблювали Карпати. Він написав ґрунтовну етнографічну працю «O goralach ruskich w Galicyi». У 1887 р. у Кракові вийшла монографія Л. Вайгеля «O Huculach», написана на матеріалах кількарічних мандрівок по Гуцульщині. С. Вінценз є автором книги «На високій полонині (правда старовіку)», у якій ґрунтовно описано життя та звичаї гуцулів. Робота написана на основі вивчення гуцульського фольклору, власних спостережень і літературних творів про Гуцульщину та складається з трьох розділів. У першому найбільш детально описано духовний світ гуцулів. Так, у цьому розділі легенда розповідає про походження одного з відомих родів на Гуцульщині; описуються танці та традиції привітання в гуцулів, аналізуються джерела виникнення гуцульської магії [13]. Письменник і перекладач І тому «Правда старовіку» праці С. Вінценза «На високій полонині», Т. Прохасько, вважає його «розшифрованим генетичним кодом Гуцулії» [3, с. 3] і зазначає, що «...тетралогія Вінценза — не лабораторне дослідження життя гуцулів очима етнографа чи письменника. Він зосереджує нашу увагу на таких первинно глибинних механізмах, як ставлення горян до світу, до себе, до взаємин між людьми, стосунків із часом, землею, рослинами й тваринами. Він уловив ту найголовнішу субстанцію, яка, власне, і є серцевиною, тому не змінюється залежно від часових декорацій» [20].

Для глибокого дослідження цього феномену ми вважаємо за доречне також розглянути різні аспекти його духовно-психологічного фактору. Релігійно-культурологічні, психологічні та філософські аспекти проблематики формування духовності особистості в рамках гуцульської традиційної культури розкриває у своєму дослідженні В. Гавадзин [19]. Важливим чинником автор вважає такий її вид як календарна обрядовість, оскільки ця проблематика саме під таким ракурсом не достатньо представлена в науковій літературі. На Гуцульщині: «...і досі панує доволі міцно вкорінена і значно поширена серед її жителів система архаїчних світоглядних понять і уявлень, що дає змогу говорити про те, що вірування опановують усе духовне життя гуцула... Серед дослідників панує думка, що людина — це творіння природи і тому природне окреслює всю сферу людського буття. ... З цього випливає, що природа містить у собі велике духовне начало, яке передається людині через календарну обрядовість» [19], якій притаманні певні психоповедінкові стереотипи, що виникають на початкових етапах формування народу, модифікуються через часи і покоління, але збе-

рігають певний первісний генофонд. До них належать: «релігійність, культ предків, культ вогню («живої ватри»), піднесення до ореолу святості деяких предметів, обожнювання домашніх тварин, специфічні часові уявлення» [19]. В історико-культурному плані характеристика генезису виокремлює чотири основні тенденції духовного розвитку особистості: космологічну, теологічну, когнітивну й аксіологічну [5, с. 132].

Космологічна традиція була характерною для давніх слов'ян, які оточували себе різними таємницями, осягнення яких передбачало здатність особистості до спілкування з духовними істотами. «Загалом, для наших предків космогонія та її символи були частиною самого життя» [2, с. 196]. Важливим для нашого дослідження є факт єдності космогонічного та теологічного аспектів у формуванні духовної особистості гуцулів. Таким чином, повертаючись до тлумачень С. Вінценза про Гуцулію, зауважуємо, що саме для гуцульської обрядовості є характерним дуалізм: тісне переплетення язичницьких і християнських вірувань [7, с. 94], з помітним тяжінням до язичництва. Календарна обрядовість відповідно спонукає до моральних цінностей: поваги до традиції, культу предків, а через них і повагу до старших, націленість на щастя, добро і благополуччя, які забезпечують реалізацію аксіологічного напрямку [5, с. 133] як набутих цінностей. До прикладу — «жива ватра» виступає в них захистом, оберегом дому, худоби, тому її шанують, до неї звертаються у час майже всіх свят, особливо весняно-літнього циклу. Коли обходять із ватрою чи двір, чи стоїще, де перебувають вівці (це суто язичницький обряд), то завжди виголошують молитву «Отче наш» [1, с. 48] (а це християнська молитва). Запалена ватра як в час різдвяних свят, так і у Страсний четвер, чи на Юрія мала забезпечувати добробут, приплід худоби, родючість полів, захист від різних демонологічних істот та й всього нечистого. Через обрядову традицію гуцул відчуває свою самодостатність, а сама ж вона наповнює його духовний світ певною святістю, яку не можна порушувати. Отже, традиційні світоглядні уявлення, вірування і обрядовість займають важливе місце в житті гуцулів і є міцно вкоріненими в їх духовну сферу» [19]. Це означає, що саме в системі культури формується феномен особистості [10, с. 49]. У гуцулів доволі чітко простежується спадковий перехід духовної складової з покоління в покоління через календарну обрядовість і традицію, в якому домінує язичницьке начало.

Поняття «магічної таємничості Гуцульщини» є також відомим у світі не тільки завдяки сакральності її місцевості: стародавні язичницькі жертовники (скелі в Бубнищі, Терношорське святилище, Писаний камінь та ін.); гори (Говерла, Чорна гора) — так звані «місця Сили»; озера з особливою біоенергетичною силою (Несамовите); річки, джерела, криниці. «Карпатська магія» (мольфарство) — це ще одна з невід'ємних частин духовної гуцульської, старослов'янської ((волхви), пригадаймо відому картину М. Реріха «Чаклуни», 1905, Київ), а також світової народної культури, як шаманізм (північноамериканський, тибетський, скандинавський, індоєвропейський), що так приваблювала етнографів, письменників, поетів, художників тощо. «Прадавня жрецька традиція не вмерла в Україні. В Карпатах нащадки давніх волхвів живуть й у наш час. Їх прийнято називати мольфарами» [8, с. 97]. «Хранителями Карпат» гуцули називають мольфарів. «Мольфари — чарівники й маги, ясновидці, знавці природи людської та небесної. Віщі мудреці, які володіють даром пророцтва і поетичного слова, передбачення долі людської та зцілення. Розповідають, що їм відомі таємниці землі й води, неба та вогню, «коріння лютого» і трав цілющих, — пише у своїй книзі Г. Бердник «Знаки карпатської магії» Таємниця старого мольфара [2, с. 8]. Є два типи енергій мольфарів: «сонячні» та «місячні», які за різновидами діяльності поділяються на «віщунів» — тих, хто відгадують минуле і передбачають майбутнє; «градівників» або «хмарників» — тих, хто відвертають град і бурю, та «знахарів» і «примівників» — тих, хто лікують недуги травами, замовляють хвороби. Цікаву інформацію про градівників подає у своїй монографії «Гуцульщина» Володимир Шухевич: «Градівник се такий чоловік, що знає відвертати град. Він разит (їсть раз на добу) на св. вечер, у вечеріх бере вечері непочитої з усего трішки, бере мітлу та кочергу, та з ним усім обходит три рази свою хату и кличе: «Прошу тебе тучу, кріз тучу, прийди до мене пити, гуляти, весилити си, греміти, дудніти, бити, я тебе прошу». Потому входит у хату, набрану вечеру кладе у платинку и ховає будь-де, вона там має стояти до свйит великодних, йик сховав, засїдає їсти,

через цілий чьис вечері не має ні до кого говорити. Перед свийтами великодніми купує у 9 крамницьих ладану по 1 кр., приносит єго до дому, вісипає до тої платинки з вечерев, тай кладе верх дори осьвйитити. Потому ховає знов, аж доки туча не йде». Є також фрагмент із повісті «Тіні забутих предків», яку М. Коцюбинський написав на основі власних спостережень і досліджень: «З другого боку, на найближчім горбі, сусідив Юра. Про нього люди казали, що він богує. Він був як бог, знаючий і сильний, той градівник і мольфар. В своїх дужих руках тримав сили небесні й земні, смерть і життя, здоров'я маржини й людини, його боялись, але потребували усі...». З градівниками або хмарниками пов'язаний запис з Бойківщини у творі «Галицько-руські народні приповідки» І. Франка: «Такі люди не тільки уміють зцілювати травами, заклинати недуги примівками-замовленнями, але й володіють дивовижною здатністю керувати силами природи». А ось як про гуцульських віщунів оповідав сам мольфар, знахар, покійний уродженець присілка Царина, поблизу села Верхній Ясенів Верховинського району, Михайло Нечай у фільмі «Мудрість карпатського мольфара»: «...Основна могутність мольфара у його словах та співах. Мольфар здатний творити як добро, так і зло. Кожному мольфару притаманний свій неповторний, так би мовити, стиль роботи. Деякі з них народжуються з магічними знаннями, тобто є мольфарами по спадку, які передаються з покоління в покоління однієї родини. Інших вчать. Одні оволодівають чорною магією, другі — білою... Це є мінус і плюс як штепсель, тут плюс, а тут мінус — це чорні і світлі сили і між ними йде боротьба. З цього починається життя, цим воно і продовжується. Мольфар має бути глибоко духовною особистістю, так як він звертається до Бога та небесних сил з проханням про допомогу. Якщо мольфар чинить неправедно і порушує закони Природи, він може бути позбавлений магічних можливостей...» [17].

Таємнича гуцульська культура відкрила світові свою глибинну історичну, духовну та мистецьку вартісність. Коріння народного мистецтва сягають в глибоку давнину. «Усю природу давні горяни відчували як єдину істоту, тож усі мистецтва — від хатнього начиння до ритуальних предметів — несли на собі відображення народних уявлень про походження і будову Всесвіту. Це світосприймання збереглося навіть після прийняття християнства» [2, с. 196], а протягом століть воно стало спонукою до розвитку національної свідомості народу. Свідчення такого факту: 4 листопада 2011 року у Косові відбулася Міжнародна науково-практична конференція «Гуцульський феномен: мистецтво жити і творити» [15], формулювання назви якого розкриває сутність гуцульської духовності і культури. Народні мистецькі пам'ятки оповідають минуле та сьогодення гуцульського краю. В. Грабовецький вважає, що значна частина населення Гуцульщини з давніх часів поступово перетворювала домашній промисел «у високохудожнє народне прикладне і декоративне мистецтво, яке в XIX—XX ст. набуло свого класичного розвитку. Той же Я. Головацький в 1878 р. підкреслював, що «це мистецтво зовсім не перейнято від німців, ні від Заходу, а все в них саморібне і по переказах зберігається і переходить із покоління в покоління від самих, може бути доісторичних часів» [4, с. 24]. Отже, гуцули знаходили спосіб відображення власних світоглядних та естетичних уявлень в таких видах народної творчості як: різьбярство, мосяжництво, писанкарство, ткацтво, кераміка, вишивка, прикраси з бісеру, художня обробка шкіри, народне малярство, вироби з рогу та сиру.

До великого культурного надбання України належить висвітлення традиційної гуцульської культури в образотворчому мистецтві. Ця тема стає постійною в різних жанрах вітчизняного образотворчого мистецтва, починаючи з другої половини XIX століття. Про це промовисто свідчать твори двох талановитих живописців, зачинателів реалістичного напряму на західноукраїнських землях — К. Устиновича «Гуцулка біля джерела», «Гуцул» і Т. Копистянського «Гуцул», «Гуцулка», «Коломийка». В кінці XIX — на початку XX ст. тематика культури Гуцульщини знайшла більш глибоке відображення у творчості І. Труша «Процесія на Гуцульщині», «Гуцулка з дитиною», «Гагілки», Я. Пстрака — «Гуцул з люлькою», «Жаб'ївські гуцули», «Гуцули йдуть через кладку», А. Кохановської «Повернення гуцулів з ярмарку», «Гуцул з сапою», М. Сосенка «Гуцульська пара в танку», О. Новаківського «Казка про Гуцульщину» та ін. Гуцульщина цікавила й східноукраїнських художників кінця XIX — поч. XX ст. — В. Розвадовского «Гуцулка» та І. Северина у циклі картин і пейзажів «Гу-

цульщина». Значний інтерес виявили до Гуцульщини й польські художники того часу, звернувши увагу на романтичні, етнографічні й побутово-традиційні аспекти життя горян. Виділяються твори В. Вичулковського — серія літографій «Гуцульщина», Ю. Ярошинського «Гуцули в Жаб'є», «Повернення з полонини», А. Вєруша-Ковальського «Гуцули на полонині», В. Шимановського «Сварка гуцулів», «За розмовою» тощо.

На початку XX ст. митці Західної України та Закарпаття відтворювали життя, чарівну природу та народну культуру Гуцульщини у своїх полотнах. Й. Курилас «Гуцул», «Гуцулка з файкою», «Гуцульщина», А. Манастирський «Зима в Карпатах», «Міст над Прутом», О. Кульчицька «Гуцульська хата», «Ярмарок у Косові», «Легенди гір і лісів», Г. Смольський «Гуцульська хата» та ін. У 20—30 рр. до гуцульської тематики звернувся Ф. Кричевський у традиційно-обрядовій картині «Свати» та історичному творі «Довбуш». На Закарпатті у 20—40 рр. велика когорта художників присвятила свою творчість гуцульському краю. Відомими стали картини Й. Бокшая «Село Богдан», «Струмок у горах», «Гуцульське весілля». Душевну велич гуцулів відобразив А. Ерделі в полотнах «Гуцули», «Гуцульська ідилія» та красу карпатської природи в пейзажах «Карпати», «Річка у горах» та ін. Відомими стали портрети гуцулок у традиційному вбранні А. Коцка «Гуцулка з бесагами», «Гуцулка в червоній хустині» та різнопланові твори Ф. Манайло «Піп Іван», «Гуцулка», обрядові твори «На Івана Купала», «Гуцульське весілля» та ін. У повоєнні роки зображення життя Гуцульщини, її культури, традиційного побуту, звичаїв та обрядів стає ще масштабнішим. Такими творами стали: «Лісоруби» Й. Куриласа, «Бокораші», «Зустріч на полонині» Й. Бокшая, «Лісосплав», «Гуцул з трембітою» К. Дзержика. Ментальний та духовний світ гуцулів, специфіку традиційного одягу прагнули передати живописці-портретисти: А. Ерделі «Гуцул», «Гуцулка-наречена», «Верховинка», А. Коцка «Гуцулка», «Гуцулка з Богдану», Й. Бокшай «Старий гуцул», «Гуцульська пара», В. Манастирський «Верховинка».

Яскраво і змістовно відображена традиційна культура Гуцульщини у творах відомих митців Прикарпаття другої половини XX ст. — М. Варенні-старшого, П. Сахра, І. Лободи, М. Фіголя, О. Коровая, М. Варенні-молодшого.

Найбільш глибоке відтворення традиційної гуцульської культури ми спостерігаємо в серіях та окремих полотнах М. Варенні-старшого. Творчою базою митця були Косів, Кривопілля, Верховина — «З минулого Карпат» (1965), твір присвячено епосу Гуцульщини, пейзаж з гуцульською архітектурою «Весняні візерунки» (1974); у виразних і колористичних натюрмортах: «Натюрморт з прялкою» (1972) [11, с. 16], «Гуцульский натюрморт» (1980); в портретах: «Герасимович А.Ю. — майстер гуцульської вишивки» (1956), «Портрет майстра гуцульської різьби по дереву В. Гуза» (1980). До Полонинського свята майстер створив наступну серію полотен — «Господарі полонини» (1975), «Повернення з полонини» та ряд натюрмортів полонинского вжитку. Свято склалося на основі давніх традицій жителів Карпат, згідно з якими вигін худоби на літування проводився урочисто і супроводжувався виконанням релігійно-магічних обрядів, пісень і танців. До Свята Великого сінокосу — «На сінокосі» (1972), «З сінокосу» (1970), «Гроза наближається» (1984); серію весільно-обрядових творів: «На весіллі» (1994), «Через новий поріг» (1996), «Святкова Верховина» (1972) — (1973 нагорода Академії мистецтв) [9, с. 48—49]; унікальний за змістом твір «Викладачі-засновники Косівського училища прикладного мистецтва» (1989) та полотно, присвячене народним майстрам Косова «Гуцульщина — край мистецтва» (1977); «На Великдень» (1996), «Опришок Довбуша» (1963), «Легенда. Говерла і Прут» (1996) [12].

Гуцульська тематика пронизує й творчість П. Сахро (творча база — Косівщина). У полотнах «Іван Франко та Леся Українка серед гуцулів», «І. Франко, Леся Українка, О. Кобилянська слухають гуцульські мелодії» (1956), «З весілля» (1969) [9, с. 15], «Народні майстри Ю. та С. Корпанюки» (1975) [6, с. 84] він відтворив гуцульську обрядовість, народні строї. Доволі змістовними є твори про Гуцульщину І. Лобода (творча база — Кривопілля, Космач, Верховина). Художник створив ряд полотен, присвячених культурі і традиціям гуцулів: «Портрет дівчини» (1958), «Гуцул» (1960), «Гуцулочка» (1961), «Іван Франко в Карпатах» (1966), «Гуцульське весілля» (1969), «Трудівники

полонин» (1975), «Довбуш» (1977—79), «Перед весіллям» (1992) [11, с. 45], «Дівчина» (2001). Захоплювався Гуцульщиною й М. Фіголь (творча база — Ворохта), що характерно відтворив вольовий дух горян та історичні моменти з життя опришків: у полотні «Олекса Довбуш» (1979) [6, с. 90] та у мозаїці «На високій полонині». Відомий живописець О. Коровай (творча база — Криворівня, Верховинський район) створив вражаючий портрет Параски Харук із циклу «По Карпатах» [11, с. 39]. Епічні та романтичні полотна з гуцульської тематики П. Боєчка: «Квітка з полонини», «Дума про крила», «Епос Карпат», «Воскресіння» (1970). Культуру, обрядовість, традиції та духовність гуцулів розкрив у своїй творчості М. Варення-молодший (творча база — Кривопілля, Красник, Криворівня) «Сніданок чабанів» (1972), «З минулого» (1973), «Весільні турботи» (1975), «Вечір в Кривопіллі» (1978), «Гроза насувається» (1979), «Гуцульські візерунки» (1979), триптих «Літо» (1979) [6, с. 110—111], «Будуємось» (1982), «Це пора сінокосу» (1984), «Вечірня мелодія» (1994), «Ватра Довбуша» (1995), «Весілля у Кривопіллі» (1996), «Дума про Карпати» (1998) [9, с. 25].

Прадавня глибока віра гуцулів у магію, надприродні сили людей, сакральні місця, чудотворні ікони та дивовижна природа Карпат стали творцями їх унікальної культури, яку численні науковці прагнуть зрозуміти. З плином часу гуцули почали приймати християнську релігію через призму язичництва, як домінуючого фактора. Глибока язичницька віра, з поступовим нашаруванням християнської, трансформувалися у віру дуалістичну. Складність та багатогранність такого процесу й породили їх світосприйняття, загадковий духовний світ, особливу ментальність та цілий календар обрядових свят, традицій, народження неперевершеного народного мистецтва горян, в суцільному коловороті їх життя. Тому такому широкому спектру традиційної культури та духовного багатства Гуцульщини найкращу оцінку дали твори образотворчого мистецтва, літератури, дослідження етнографів, культурологів, істориків та ін. Саме така яскрава розмаїтість факторів та їх сукупність, на нашу думку, і містяться в традиційній культурі Гуцульщини та в понятті «Гуцульського феномену».

В процесі підвищення ролі національної культури виникає природна необхідність у подальшому дослідженні та теоретичних аспектах висвітлення скарбниці творів образотворчого мистецтва, присвячених унікальному явищу України — «Гуцульському феномену». А наукове тлумачення його сутності, на нашу думку, — ретельному дослідженню науковцями різних напрямків.

1. *Атаманюк В.* Психоповедінкові інваріанти гуцулів / В. Атаманюк, М. Грабчук // Гуцульщина: перспективи її соціально-економічного і духовного розвитку в незалежній Україні : матеріали наукової конференції Першого світового конгресу гуцулів в Івано-Франківську 17—18 серпня 1993 р. — Івано-Франківськ, 1994. — С. 47—49.
2. *Бердник Г.* Знаки карпатської магії (Таємниця старого мольфара) / Громовиця Бердник. — К. : Зелений пес, 2006. — 368 с.
3. *Вінценз Станіслав.* «На високій полонині» / Станіслав Прохасько ; переклад з польської Т. Прохасько. — Лілея-НВ, 2011. — С. 639.
4. *Грабовецький В.* Гуцульщина в історії України. Виступ на Конгресі гуцулів / Володимир Грабовецький. — Коломия : Світ, 1993. — 30 с.
5. *Гурова О.М.* Основні тенденції духовного розвитку особистості в історії педагогіки / О.М. Гурова // Проблеми сучасної педагогічної освіти. — Вип. 8. — Ч. 1. — Ялта, 2005. — С. 132—137.
6. Івано-Франківський художній музей : Альбом / авт. І—22 ; упоряд. М.М. Якібчук. — К. : Мистецтво, 1989. — 128 с. : іл. — (Скарби музеїв України ; рез. рос. та англ. мовами).
7. *Козак С.* Світ гуцулів очима Станіслава Вінценза / С. Козак // Криворівня : матеріали міжнародної наукової конференції. — Івано-Франківськ : Плай, 2003. — С. 91—98.
8. Метафізика Карпат. Івано-Франківська область / відповідальний редактор О. Головенський. — ІФ. : Цинамоновий Хрущ, 2010. — 108 с.
9. Мистецтво оновленого краю / Я.П. Запаско, В.А. Овсійчук, О.О. Чарновський, С.П. Степко. — К. : Мистецтво, 1979. — 175 с. : 136 іл.
10. *Мітіна В.І.* Культурологічна самореалізація особистості в суспільстві / В.І. Мітіна // Збірник Миколаївської філії Національного університету «Києво-Могилянська академія». Політичні науки. — 2001. — Вип. 1. — Т. XII. — С. 49—50.
11. Художники Івано-Франківщини. Альбом // Образотворче мистецтво. — К., 2002.
12. Ювілейна виставка творів живопису і графіки М. Варенні. І. Слов'янка. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1997.
13. Галичина. — Електронний ресурс. Режим доступу: archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/nikp/2011_18-19/35.pdf.

14. Гуцули. Висновки // книга Гуцульщина. — Електронний ресурс. Режим доступу: hutsulschyna.com/hutsulshchyna/224-vysnovky.html.
15. Гуцульський феномен: мистецтво жити і ... // Гуцульський край. — Електронний ресурс. Режим доступу: gk.if.ua/2011/11/04/4487/.
16. Етнографічні групи Українців. — Електронний ресурс. Режим доступу: www.interklasa.pl/portal/.../r_mowa/.../etnografia.htm.
17. Карпатські мольфи і мольфари. Таємниці, факти // Віче Борислава. — Електронний ресурс. Режим доступу: viche-boruslava.org.ua/index.php/ukrainskyi.../113-molfars.
18. Стаття — Михайло Коцюбинський та його дослідження життя. — Електронний ресурс. — Режим доступу: www.ukrlit.vn.ua/article/28.html.
19. Традиційна обрядовість Гуцульщини і процес формування... — Електронний ресурс. Режим доступу: archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Pzpp/2010_12_4/84-90.pd...
20. Україна Молода : Видання | Розшифрований код Гуцульщини. — Електронний ресурс. Режим доступу: www.umoloda.kiev.ua/number/2091/164/74512/.

Inesa Palumbo De Vivo

ON HUTSUL CULTURE AND ITS THEORETICAL ASPECTS ENLIGHTENED BY THE CREATIONS OF FINE ARTS. CONCEPT OF HUTSUL PHENOMENON

In the article some light has been thrown upon certain peculiarities of Hutsul traditional culture exposed by the creations of fine arts. Instrumentals for the research-works have been theoretical issues and analyses as to the notion of Hutsul phenomenon. This approach has substantiated scientific novelty of the study. Hutsul culture has been analyzed through the prism of dualstic religious and ethnical world-view in its psychological and mental modifications on the level of genetics. Quite a number of artworks that presented the best specimens of multiformity and variety of Hutsul traditional culture has been considered.

Keywords: the Hutsul culture, Hutsul phenomenon, dualistic belief, art.

Палумбо Де Виво Инесса

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ОСВЕЩЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ГУЦУЛЬЩИНЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА. ПОНЯТИЕ «ГУЦУЛЬСКОГО ФЕНОМЕНА»

Статья освещает традиционную культуру Гуцульщины в произведениях изобразительного искусства. Средством ее исследования являются теоретические основы и анализ понятия «гуцульский феномен». Именно в этом заключается научная новизна данного исследования. Проанализирована гуцульская культура через призму дуалистического религиозного мировосприятия этноса, психо-ментальная модификация на генетическом уровне. Рассмотрено большое количество произведений изобразительного искусства, в которых многопланово и разносторонне представлена традиционная культура Гуцульщины в лучших ее проявлениях.

Ключевые слова: культура Гуцульщины, «гуцульский феномен», дуалистическая вера, изобразительное искусство.

Дьерке ГЕЙЗА

ЖИВОПИС ВОЛОДИМИРА МИКИТИ. ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧНА МОВА

Здійснюється спроба систематизації та мистецтвознавчої інтерпретації живописного пошуку власного, індивідуального стилю видатного закарпатського художника, академіка Академії мистецтв України, народного художника України Володимира Васильовича Микити. Основні акценти проставлені на досліджені формотворчих рис та образно-пластичних пошуків живописної стилізації митця.

Ключові слова: Володимир Микита, живопис, пластика, композиційна структура, виражальні засоби, метафоричність образів.

Володимир Микита — одна з найвагоміших творчих постатей образотворчого мистецтва Закарпаття другої половини XX століття. Він прихильник традицій та новаторських пошуків тематичної композиції, що сформували образно-пластичну мову та методи художньої стилізації, які мають українську і загальноєвропейську значимість.

Володимир Васильович Микита народився 1 лютого 1931 р. в с. Ракошино Мукачівського району Закарпатської області (колишня Підкарпатська Русь у складі Чехословаччини). Закінчив Ужгородське училище прикладного мистецтва, де його вчителями були А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайло, Е. Контратович, В. Берец та інші відомі художники Закарпаття. З 1950 р. — учасник обласних художніх виставок, з 1957-го — республіканських, з 1961-го — всесоюзних, з 1966 р. бере участь у виставках за кордоном (Угорщина, Чехословаччина, Франція, Румунія, Італія, Кіпр). Лауреат обласної премії ім. Й. Бокшая та А. Ерделі (1995 р.). За творчу працю нагороджений багатьма громадськими та державними відзнаками.

Творчості художника притаманна піднесеність у трактуванні природи та народного побуту, органічний контакт з фольклором. Характерний також типовий для закарпатської школи інтерес до проблем динаміки форми й образу.

Картини В. Микити можна побачити у постійних експозиціях Закарпатського обласного художнього музею ім. Й. Бокшая, в музеї автора та закордоном. Великий громадський резонанс мали персональні виставки В. Микити в Ужгороді, Львові, Києві, Москві, у Пряшеві та Попраді. Це художник, який тяжіє в мистецтві до метафоричності через глибоке філософське узагальнення і символічне тлумачення реалій повсякденного життя і праці. Незважаючи на вплив радянської ідеології у мистецке життя закарпатського осередку, В. Микита зумів залишитись самим собою. Тематична обмеженість стимулювала митця шукати нестандартні форми вираження в умовах соцреалізму. Однією з надійних платформ, де велися творчі пошуки, стало звернення до традицій народного мистецтва.

Звернення професійних художників до джерел народної творчості було відчутно не тільки в їхньому уявленні про життя, природу, а й простежувалося у стильових ознаках живопису. Для закарпатських художників це стало своєрідним мостом до витоків традицій закарпатської школи живопису часів 20—

Володимир Микита. Смуток. 1966

Володимир Микита. Дідо-садівник. 1968

30-х рр. XX ст. і одночасно «творчою лабораторією», де проявилися найсміливіші експерименти.

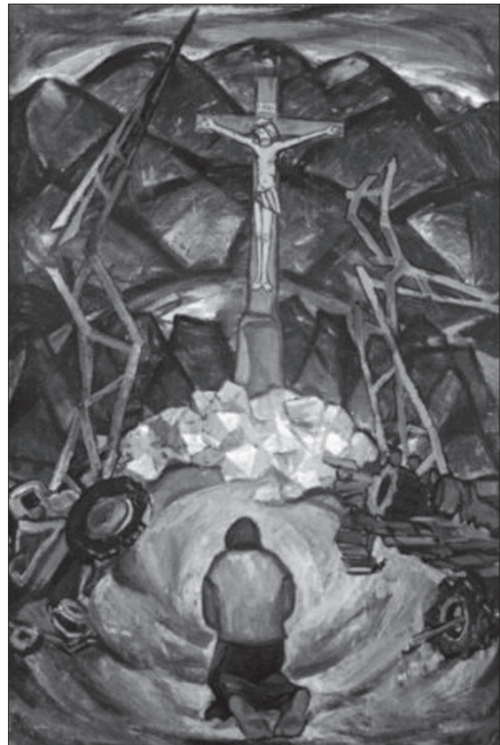
Володимир Васильович у постійних пошуках та експериментах своєрідного сучасного способу висловлення. Притаманними стали зміни образотворчої пластичної форми, насиченої фактурності та контрастності живопису, спостерігається еволюція композиційного мислення та інтерес до площинності, насиченої фактурності та контрастності. Усе це спрацьовує на тему, створює відповідне емоційне звучання. Кожна картина за своїм колоритом, композицією і технікою виконання — це ціле явище у творчості митця, бо Микита ніколи не повторює раз знайдене. У нього нема експерименту заради експерименту, технічні і колористичні засоби кожного разу підпорядковані задуму.

Твори Володимира Микити завжди вирізняються своєю живописною манерою, самобутністю, чіткістю образно-пластичного рішення. Вони мають свій особливий індивідуальний стиль, який митець виробив протягом свого творчого шляху, спираючись на здобутки новітнього мистецтва Центральної Європи, як французького постімпресіонізму, так і українського народного живопису, якому завжди були притаманні декоративність та інтенсивність кольору. У 1950-х — на початку 60-х рр. він широко використовує застосований тоді в творчості художників його генерації набір прийомів: «...лапідарність зображальної мови, площинно-декоративне трактування форми, кольорову, пляму, креслену контуром і т. п. прагнення до багатозначності в той час нерідко оберталося декларативністю, злободенність-ілюстративністю і прямолінійністю сюжетно-образних рішень» [2, с. 21]. Виховані на традиціях тогочасного європейського мистецтва, художники Закарпаття у пошуках нових просторово-пластичних концепцій поєднували у творах особливості художнього вислову експресіонізму, пост-імпресіонізму, фовізму та імпресіонізму із мовою рідної етнокультури. Це особливо помітно у довоєнній творчості Ф. Манайла та Е. Контратовича, для яких основою стало народне мистецтво, що переплелося з рафінованою експресією та концептуальним узагальненням.

Тему власних творів Микита передає як на рівні колориту, так і композиції. Він бездоганний майстер композиції, де чуття доведеного простору на площині полотна завжди співвіднесене з розумінням ситуації, яку породжує уява, де кожна деталь візуального ряду зіставлена з розумінням цілісності образу й образної повноти. Композиційна будова зіставлена з таким передчуттям, що окремі деталі не виглядають випадковим елементом, вони є сутнісною одиницею задуманого живописного простору і в контексті структури сприймаються невід'ємно. Визначається особливість власної за живописними ефектами манери письма. Світ Карпат і його жителів став для

Микити джерелом пізнання і творчості, ідеалом, який згодом визначатиме ідейно-естетичні та образно-пластичні засади багатьох його творів. Локальна живописність, насичений колорит вдало доповнює та підтримує максимально виразні засоби об'ємно-просторової площини та різні типи лінійної конструкції у великих пластичних структурах.

Конструктивні зіставлення кольорових площин у синтезі з декоративним трактуванням народного мотиву в його комбінаціях перетворюють звичайний сюжет на розгорнуту метафору-притчу. На початку 1960-х митець починає нівелювати тривимірну систему інтерпретації об'єму форми за рахунок посилення акцентів на колірно-символічні характеристики зображальних засобів: «Гірський пейзаж» (1967), «Дерева» (1967), «Гірське озеро» (1968), «Народна готика» (1968). За концепцією формально-структурованого моделювання форми та кольору роботи Микити стилістично наближаються до авангардного напряму початку XX століття. [3, с. 55]. Кожна тематична картина має свій камертон тонально-колористичних рішень, внутрішня енергія кращих речей організована міцною конструкцією форми, розробленим до найдрібніших деталей ритмом, вмотивуванням сюжетно-ситуаційних ходів. Виразний колорит контрастів, колірної зав'язки протиріччя світлого та темного, холодного і теплого відповідають глибині сенсу та темі мистецької задумки. Колірний лад картин побудований на зіставленні двох гармонійних кольорових пар: блакитне і золотисто-жовте, червоне і синьо-зелене, які створюють емоційне напруження та драматизм. Варто лише згадати картину «Зона» 1990 р., «Молитва» 1968 р., або роботи із серії «Катаклізми».



Володимир Микита. Молитва. 1968

Володимир Микита. Ягнятко. 1969

Внутрішнє переживання художника створює основу для вибору кольорової гами та виразності конкретних асоціацій, які пов'язані зі сприйняттям проблем сьогодення. Завдяки цим прийомам і живописною системою проявляється «...смислова і живописна композиційна єдність зображеного, які є засобами своєрідної монументалізації картинного образу, пройнятого благоговійною серйозністю автора та персонажів...» [2, с. 29]. Композиційний простір картин формально розподілений на зони зображальних планів, що є певною категорією просторової перспективи. Важливі пластичні елементи, такі як масштаб, відстань між предметами вирішуються через умовно-площинне трактування кольору, поперемінність контрастних теплих та холодних відтінків, що відтворюється в загальному площинному вимірі, ніби композиція народного килиму або декоративного панно. Спостерігаються характерні авторські формотворчі риси констатації об'єктів, властиві митцю. Еліпсоподібні конфігурації ландшафтної поверхні гармонійно переходять у моделювання округлими лініями колоподібних крон дерев, що, в свою чергу, інтегруються в закруглені обриси гірських схилів і переходять в округлі силуети хмар. Автор свідомо позбавився академічних зобов'язань тривимірного

Володимир Микита. Пужало. 1981

Володимир Микита. Вечірній ганок. 1982

моделювання та освоїв технічні прийоми гармонізації площини шляхом декоративно узагальнених засобів художнього відтворення.

Органічна єдність усіх тих елементів, що становлять мистецький образ, потребує не лише первинної першооснови із смисловою домінантою та інтегруючим центром, а й своєрідного повторення, причому в кожному окремому випадку немовби народження знову й знову порядку і гармонії. Суть усіх цих зображальних елементів у вдивлянні, екзистенційній заглибленості у буденні справи. Саме ця медитативність, заглибленість у образи аж до їх фізіологічного відчування, розкладання на найдрібніші елементи і складання докупи з перехресними шарами зображення є основою чуттєвого сприйняття. Таким чином, з картин віє духовністю, переживанням, і, разом з тим, любов'ю до життя у його деталях. В. Микита демонструє хист майстра композиції, схоплює окремі фрагменти, а з їх синтезу вибудовує модель цілого. Подібного роду творів у В. Микити багато: «Електрифікація» (1968), «Народна готика» (1968), «Самотність» (1973), «Збір яблук» (1984), «Мірка-мішання» (1987), «Овеча кошара» (2004) і з десяток інших, не менш значних, вагомих, філософськи пережитих.

Навколишній світ доповнює прагнення душі, природний потяг людського єства до безмежно могутнього, досконалого, підтримує радість існування на землі, допомагає пізнати себе, осмислити філософію вічного життя. Поряд з ритмом кисті і лінії імпульсивно і пристрасно виражается зовнішнє й, очевидно, саме внутрішнє, сокровенне, збагачуючи зображення життєвістю і психологічною глибиною. Відбувається це, знову ж, через наочність, чуттєву відчутність самого виконавського процесу. Тому такий метод можна визначити як поглиблений психологізм: глибоко внутрішнє виражене в самому зовнішньому. Поверхня з її виразно застиглими сплесками чуттєвого мазка, з її фактурністю і кольорово-світловими вібраціями, мальовничими нерівностями і шорсткостями (як і бентежно-гармонійні лінії і штрихи малюнків) — всі ці «поверхневі» чинники безпосередньо свідчать про сокровенне «До сонця» (1972), «Початок весни» (1971), «Біля вікна» (1976), «Вечірній ганок» (1982), «Веселка» (1984).

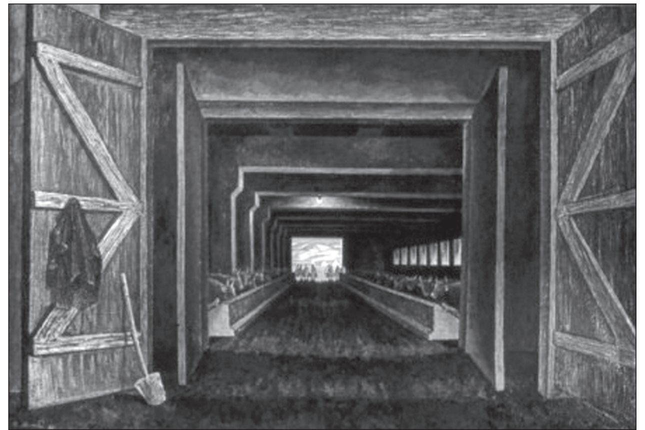
Значну, і навіть визначальну роль відіграє саме динамічне «дійство листа». Тут особливо важливі енергетика і достовірність образів, ритм і темп чуттєвого мазка і виразного контура, часто в поєднанні з різкою чіткою метафоричністю композиційних структур, що підкреслює важливе і характерне в образі. Тут ми маємо відчувати довіру речей «невипадкової випадковості», спонтанного осяяння, раптового натхнення, стихії інтуїції. Автор намагається формально не виходити за межі традиційних матеріалів живопису, повідомляючи навіть камерними техніками гуаші та акрилу потужну дієвість і свого роду монументальність. І, все ж, при всій відкритості і чуттєвій наочності письма, зберігає деяку загадковість, прихованість методу. Пластично висловлює на повну силу, залишаючи образ недомовленим, потаємним, «непрозорим». Роботи мають динамічний характер композиційного рішення, активність тону наростає до композиційного центру, результатом якого виступає рельєфна фактурність та ретельна

прописка деталей. Фронтальне композиційне розміщення об'єктів, відсутність глибини простору, особлива манера ритмічної будови площини картини, перевага у живописному вирішенні декоративного начала — втілення неперервності кращих традицій народного життя у професійному живописі. Проступає тенденція до образного узагальнення, що визначає дещо декоративний лад структурованої модифікації об'єкта композиції. Індивідуальність бачення та темперамент обумовлює структуру композиції, на перший план виступає чітка продумана просторова побудова з акцентами локальних плям.

Дуже важливу роль відіграє пластична композиційна структура і всі різкі зрушення форм, згармонізованість у фігуративних зображеннях. Мета і спрямованість цих зрушень полягає у відображенні одухотвореного життєвими чинниками середовища. Домінують виразність і вираз. З одного боку, перед нами в кращому сенсі слова особисте самовираження, одкровення подій внутрішнього світу людини. З іншого — вираження через лаконічний мінімум плям, ліній, форм самої сутності зображуваного, його ідеї. Однак йдеться не про абстрактну ідею чи інтелектуальну концепцію, а, скоріше, ідею в її найдавнішому сенсі. Символіка образів має певні культурні, умоглядні метафізичні побудови і знакові ремінісценції. Так, в фігуративних мотивах, при всій умовності граничного, «знакового» узагальнення, ми все одно бачимо в моделях дуже різних людей. Різноманітність прийомів — широка варіативність трактування зображених осіб і фігур, конфігурацій форм і ліній — видають не тільки інтенсивність і оголеність суб'єктивного переживання. Тут також відчутні і свідоцтва натурного імпульсу, пристрасного, стрімкого осягнення конкретних реалій. Часом підкреслені особисті прикмети, загострені з якимось тривожним драматизмом або сумним ліризмом: «Моя мамка» (1967), «Цимборки» (1970).

Намагаючись виявити аж ніяк не байдужу конкретну різницю персонажів, прикметні особливості кожного з них спрямовані насамперед всередину самого себе, тобто відбувається інтроверсія поряд з автопроекцією свого особистого в зовнішнє. І тут, у цьому монологічному процесі, але все ж саме діалогу з натурою, через волю уяви відбувається оригінальне і захоплене освоєння реально видимого або колись побаченого. Про це говорять ті ж прикмети

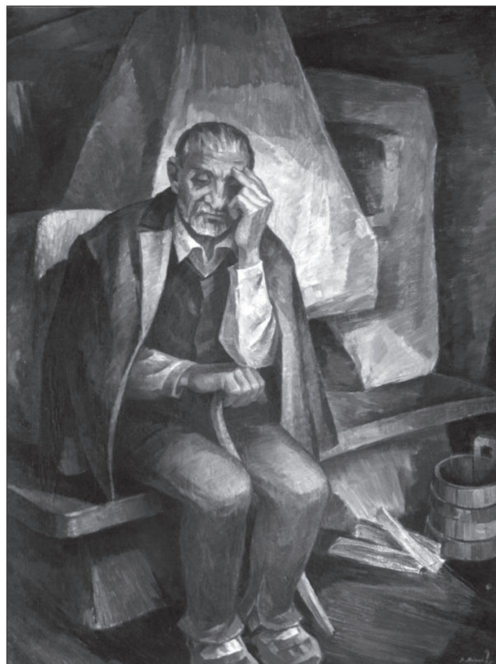
Володимир Микита. Веселка. 1984



Володимир Микита. Світанок. 1985

Володимир Микита. Вечірній дзвін. 1988

підвищеної характеризації зображень фігуративного ряду, як і деякі специфічні та показові прийоми пластичної метафори. «Дідо садівник» (1968), «Дідо казкар», «Ягнятко», «Смуток» (1966), «На чужині», — тому при перегляді ряду робіт, при всій множинності приватних рішень, при всій відмінності пластичних і, до певної міри, психологічних ха-



Володимир Микита. Давно моє давно. 1995

Володимир Микита. На порозі вічного. 1995

рактеристик, при всій різноманітності емоційних станів несподівано приходить розуміння того, що це, одночасно, ще й якась єдина особа. Ми маємо справу і з виходом на певну об'єктивність через якесь радикальне узагальнення: «Збірний образ верховинця» наскрізні теми і одночасно потужні стійкі пластичні символи — згустки сенсу, уособлені уявлення, чуттєво-зримі ідеї — універсалії. Одна особа проглядає у багатьох роботах, — знакове втілення ідеї Особи в цілому як такого. Саме при такому підході до фольклорної творчості особистість художника розчиняється в канонізованих смислових і образотворчих моделях.

Художникові вдалося надати віковічним архетипам сучасного звучання. Створюючи інспіровані обраним джерелом картини, автор намагається сповідувати основну мету — доносити ідею творів, розкривши її максимально художніми засобами. У процесі роботи над композиціями, ґрунтовно дослідивши і виявивши провідні тенденції монументального мистецтва, прослідкувавши та проаналізувавши історію монументального живопису, сформував власну, основну тему творів, яка є виявом власного бачення, неповторного індивідуального сприйняття світу. Таким чином, суб'єктивне бачення трансформувалося в об'єкт творчості, синтезувалися реалії зовнішньої дійсності і реалії внутрішнього авторського сприйняття.

Ретельно проведений пошук технологічних, сюжетно-образних, композиційних прийомів, пропорцій, колористично-фактурних комбінацій, силуету обраних мотивів. Домінуючими в роботах стали не тільки естетична функція самого живопису, але і його символічне значення. В. Микита виробляє уже властиву тільки йому знакову систему, символічний уклад. В картинах буденна праця селян підноситься до рівня ритуального магічного дійства. В цьому проявляється тверде переконання художника, що праця селян на землі є основою людського буття. До того ж, кожній такій композиції властива своя динаміка. Особливо наочно це видно в полотнах «Звозять сіно» (1971), «Весняні турботи» (1973), «Збір яблук» (1985). Композиція «Звозять сіно» побудована на якомусь особливому спірально-серпантинному русі, що робить глядача співучасником важливого в гірському селі дійства [1, с. 131]. Глядач проникає в таїну його розмаїтих семантичних відтінків настільки, щоб пройнятися емоційністю і уявою, співпереживати, що перетворює інформативний процес у творчо продуктивний. В цей момент кожна людина дивиться очима художника на по-новому відкритий перед ним знайомий і водночас незнайомий дивовижний світ. Митець ніби відходить убік, залишаючись поза власним творінням, зводячи його віч-на-віч з тим, кому належить сприймати і оцінювати, вживаючись у саме мистецтво — це своєрідний процес його другого народження.

Образно-пластична мова В. Микити примушує по-новому дивитися на світ. Він знайшов свою мистецьку правду у високій простоті, майже наївності точно окреслених площин, в яких на перший погляд не відчуваються роки роботи й вагань. Гра з плас-

тикою і фактурами привела до бажаної єдності стабільного й спонтанного, матеріалу і живописної дії, синхронності жесту і знаку, живописні поверхні наповнилися дивною енергією. Традиції народного мистецтва вплинули на стильові особливості живопису В. Микити. Підкреслена умовність живописно-пластичної мови сприймається як необхідний спосіб висловлення художником свого ставлення до події, а образне узагальнення — наслідок переживань та вражень.

Пошуки майстра завжди були відзначені тяжінням до узагальнень, до образного розуміння сутнісних визначень світу. Тепер у роботах останнього періоду ці тенденції отримали характерну завершеність і виразну чіткість. Мистецьке дослідження граничних засад малярства дали змогу виявити структурні виміри кольору, лінії, рельєфу. Цим мотивуються і експериментування з формою на підставі найпростіших геометричних фігур, і медитативна, споглядальна робота з окремим, ніби-то очищеним від будь-яких зайвих домішок, кольором, і прискіплива увага до варіативних трансформацій фактури. Далекими від звичайного відтворення баченого є образи жанрових картин. Спираючись на образну будову народного мистецтва, без будь-якої штучності, В. Микита створив ідеалізований образ людини з народу в її духовній і фізичній красі. Лаконічно площинний малюнок, чистота просвітленого колориту відкриває перед глядачем національний колорит Карпат, де кожна деталь посилювала емоційність звучання образів.

1. *Мельник Л.О.* Володимир Микита. Альбом / Л.О. Мельник ; вступ. ст. О. Сидор-Гібелінда. — Ужгород : Видавництво Олександри Гаркуші, 2008. — 245 с.
2. *Островський Г.С.* Володимир Микита. Каталог виставки живопису / Г.С. Островський. — К., 1979.
3. *Юрченко-Микита О.* Володимир Микита / О. Юрченко-Микита ; вступ. ст. О. Федорук. — К. : Артанія Нова, 2006. — 208 с. — (Альбом).

Geiza Derke

PAINTING ART BY VOLODYMYR MYKYTA. PICTURESQUE AND PLASTICAL LANGUAGE

The article has presented an attempt in systematization and scholarly artistic interpretation of pictorial search after own individual style made by Volodymyr Vasylyovych Mykyta, an outstanding Transcarpathian painter, Academician of Ukrainian Academy of Arts, people's artist of Ukraine. Main accents of the paper have been laid on the study of principal form-creating features as well as on imaginative plastic search of pictorial stylization. Visual series of the mentioned materials, i.e. author's paintings has been exposed with the aim to enable the whole perception of his work and to bring generalized essence of this paper.

Keywords: Volodymyr Mykyta, painting, plastic art, compositional structure, painted surface, means of expression, metaphorical tune of images.

Гейза Дьерке

ЖИВОПИСЬ ВОЛОДЫМЫРА МЫКЫТЫ. ОБРАЗНО-ПЛАСТИЧЕСКИЙ ЯЗЫК

В статье сделана попытка систематизации и искусствоведческой интерпретации живописного поиска собственного, индивидуального стиля выдающегося Закарпатского художника, Академика Академии искусств Украины, народного художника Украины Володымыра Васыльовыча Мыкыты. Главные акценты исследования поставлены на основных формотворческих чертах и образно-пластических исканиях живописной стилизации. Представлен также визуальный ряд упомянутого матерала-картины автора, создающие целостное впечатление о творческом вкладе художника и излагающими обобщенную сущность данной статьи.

Ключевые слова: Володымыр Мыкыта, живопись, пластика, композиционная структура, живописная поверхность, средства выразительности, образная метафоричность.

Лілія ЯКИМЕЧКО

ДЕКОРАТИВНИЙ РОЗПИС ПАРАСКИ ХОМИ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ТА ТВОРЧО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ

Розглядаються основні наукові та джерельні ресурси творчості Параски Хоми, відомої сучасної мисткині, авторки численних творів декоративного розпису. Висвітлюються етапи становлення та розвитку її малярської мови співвідносно авторського мистецького світогляду, систематизуються тематичні цикли, розкриваються особливості її творчої методології.

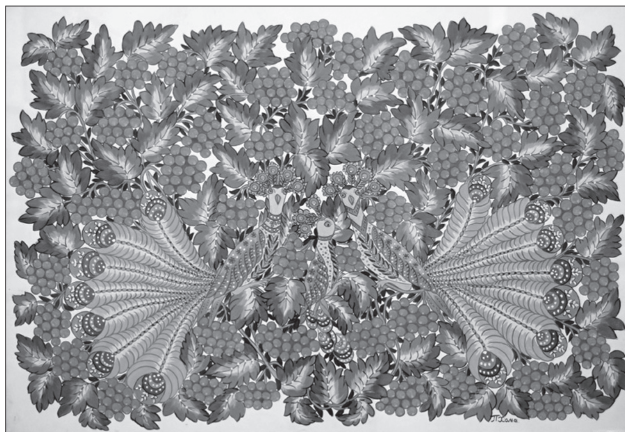
Ключові слова: Параска Хома, декоративний розпис, майстри народного примітиву, рослинно-квіткові мотиви, образна мова, авторський мистецький світогляд, художньо-виражальні засоби, техніка виконання.

Параска Петрівна Хома відзначила в 2013 році своє 80-ліття та 45-ліття творчої діяльності. І далі вона не втомлюється дивувати поціновувачів мистецтва нев'янучими квітами своїх розписів — метафора, що відповідає специфіці її творчості. Майстриня працює в галузі декоративного розпису на папері. Її квітково-рослинні композиції можна віднести до окремого напрямку в українському декоративному розписі. Творча манера художниці є неповторною на тлі художньо-естетичних явищ в сучасному мистецькому середовищі Західної України. Художниця залишається вірною своєму авторському стилю та дивує сучасників працелюбством та невичерпним джерелом творчої наснаги. Як і більшість наївних художників Параска Петрівна пронесла крізь свою творчість щирість, вірність власним ідеалам, тонкі естетичні відчуття мелосу народних пісень та любов до народного мистецтва, що були тематикою та натхненням для її картин. Заслуговує на увагу композиція та колористика розписів майстрині, а також шанування нею родинних та релігійних традицій, любов до рідного краю, що можна легко помітити в роботах художниці. Її авторську манеру сьогодні здатен впізнати чи не кожен мешканець Прикарпаття. Роботи майстрині надихають місцевих художників та майстрів народного декоративного мистецтва. Про це свідчать численні музейні збірки та приватні колекції, а також інтерес до творів художниці з боку громадськості та медіа.

Творчість Параски Хоми є унікальним явищем в мистецькому осередку Покутського регіону та Прикарпаття загалом, а разом з тим й органічною часткою цього середовища. Адже формувалась авторська манера на ґрунті багатих народних традицій, фольклору, естетичних ідеалів народного мистецтва, культурних цінностей та ментальності народу. Термін «український народний примітив», до якого належить творчість художниці, є відносно новим терміном в українському мистецтвознавстві. На сьогодні є певні невизначеності термінології цього явища, і, відповідно, не здійснена комплексна оцінка самого жанру. Також творчість окремих майстрів народного примітиву залишається поза належною увагою. Дослідження творчості художників народного примітиву доповнить розуміння цілісної картини українського народного мистецтва та українських мистецьких процесів загалом. На прикладі творчості Параски Хоми

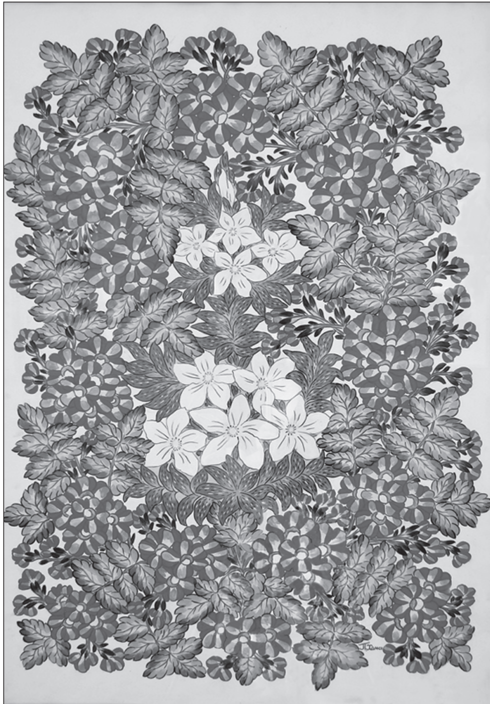
можна виявити: чинники, що вплинули на формування цього жанру; різноманітність проявів народного примітиву; риси та закономірності творчого процесу наївних художників. Тому актуальність цього дослідження зумовлена необхідністю надання комплексного мистецтвознавчого аналізу творчості Параски Хоми з метою виявлення причинно-наслідкових факторів формування авторського стилю художниці та його взаємозв'язку з культурно-мистецьким середовищем. Для визначення цих факторів в нашій статті проаналізуємо дослідницькі матеріали по творчості художниці, здійснимо характеристику: етапів творчості, тематики та техніки робіт, світоглядних уявлень та естетичних уподобань художниці як основ формування авторського стилю.

Серед праць, присвячених творчому доробку Параски Хоми, слід виділити книги авторства Володимира Качкана «Барви веселки: Оповіді народних майстрів» (1981), «Гори і доли: Художньо-документальні оповіді» (1983), альбом «Параска Хома» (1983), «Віщі знаки думки, серця і руки» (2012). Альбом «Параска Хома» був першою біографічною працею, присвяченою виключно творчості Параски Хоми. В альбомі описується біографія художниці та подаються ілюстрації робіт раннього етапу творчості. Важливою для аналізу автобіографії художниці є книга-нарис Василя Франківа «Нев'янучі квіти» (1993), де детально описуються важливі факти з життя та найбільш пам'ятні моменти з розповідей самої художниці. Серед праць інших дослідників слід відзначити книгу Тетяни Кари-Васильєвої «Творці дивосвіту» (1984). Книга присвячена майстрам народних промислів. В розділі «Майстри народного малювання» подається коротка характеристика українських декоративних розписів та творчості майстрів. Окрім майстрів Петриківського розпису згадується творчість Катерини Білокур, Марії Приймаченко та Параски Хоми. Ще одна згадка про Параску Хому розміщена в книзі М.В. Яновського «Срібна пряжка: Розповіді про народних майстрів» (1980). Тут в белетристичному стилі коротко описується життя та творчість народних майстрів, одна з цих розповідей присвячена Парасці Хомі. Короткі згадки про творчість Параски Хоми містяться у підручнику М.А. Кириченка «Український народний декоративний розпис» (2006), в розділі про майстрів декоративного розпису. Ставлення дослідників Параски Хоми до народних майстрів декоративного розпису черговий раз доводить присутність рис народної творчості та декоративної манери в роботах художниці. В підручнику коротко подано мистецтвознавчий аналіз розписів художниці на прикладі картини «Жоржини» (1968) із серії «Садові квіти». Жоржини, як стерджувала художниця в одному з інтерв'ю, чи не найулюбленіші її квіти. Варто відзначити також альбом «Параска Хома» (2005), виданий за ініціативи родини художниці, Стефанії та Ярослава Хоми. В альбомі подані репродукції картин, розповідається про тематику робіт художниці. В процесі дослідження зібрано великий обсяг газетних та журнальних статей, що є особливо цінними для історіографії творчості Параски Хоми.



Параска Хома. Родинне свято. 2009. 70x100

Також цінними для дослідження є відео- та аудіоматеріали, присвячені творчості художниці, записи інтерв'ю з художницею. Про Параску Хому відзнято три фільми. Першою відеороботою радянського періоду є фільм Василя Глинчака «Только цветы». В 2008 р. Івано-Франківським обласним телебаченням «Галичина» знято відео «Квіти Параски Хоми», що належить до програми «На вівтар України». Серія присвячена 75-річчю та 40-річчю творчості Параски Хоми. Відеопрограма «На вівтар України» розповідає про видатних українців минувшини і сьогодення. Варто відзначити працю редактора цієї програми Галини Філіпової, що вже багато років бере участь в популяризації творчості художниці. В архівах обласного телебачення «Галичина» знаходиться багато відео з виставок та інтерв'ю художниці.



Параска Хома. До твору Т. Шевченка Лілея 2. 2009

Загалом основна інформація про творчість Параски Хоми доступна в двох персональних альбомах, кількох буклетах, підготовлених до виставок та ювілейних дат, у згадках та оповідях зі збірок краєзнавців та мистецтвознавців, численних газетних та інтернет статтях, фото- та відеоматеріалах, більша частина яких не доступна загальній громадськості. Доля багатьох робіт раннього періоду творчості не відома навіть самій художниці. Значна частина картин не збережені в фотографіях. Вкрай актуальним для родини художниці є питання створення належного середовища для збереження численних творів. Папір та гуаш є нетривкими матеріалами, що потребують належних температурних умов зберігання. Тільки невелика частина робіт належить фондам державних музеїв. Ці питання черговий раз загострюють актуальність збору та систематизації історіографічних матеріалів, створення комплексного аналізу та мистецтвознавчої праці, присвячених творчості Параски Хоми.

За наявності названих наукових і науково-популярних ресурсів, а також інших джерел, на сьогодні уже не задовольняє рівень наукової інтерпретації та професійного аналізу творів Параски Хоми. В радянський період часто акцентувався соціальний статус майстрині та рід занять. З популяризацією творчості пропагувалась радянська ідеологія, а мистецтвознавчому аналізу творів приділялось менше уваги. Після розпаду СРСР з його політикою на обмеження творчих свобод та ідейним контролем над науково-дослідними середовищами з'явилася можливість більш продуктивного вивчення багатьох явищ української традиційної культури, відтак змінилася і точка зору репрезентації творчості. Увага приділялась спільності творчих рис художниці з народним декоративним мистецтвом, символіці мотивів, та присутності патріотичної тематики у творах.

Весь творчий доробок художниці можна систематизувати за різними формально-змістовими параметрами, відповідно до хронологізації періодів її розвитку. Однією з передумов художньої діяльності Параски Хоми був різноманітний прояв успадкованих, питомих, а також набутих працею творчих здібностей. В дитячі роки вона малювала, ліпила з глини та пластиліну, пізніше в молоді роки багато вишивала, шила, в'язала, розмальовувала стіни в оселі та виготовляла хатні прикраси. Вже у зрілому віці у вільний від колгоспної та домашньої роботи час майстриня займалась малярством. Безумовно, композиційно-образне вирішення розписів художниці є еволюційно виробленим авторським стилем. Проте Параска Петрівна, як і більшість народних майстрів та самобутніх художників, сформувала його на ґрунті багатих народних традицій та духовно-культурних цінностей рідного середовища. Особливо сильний вплив на художницю мали народна пісенна творчість, народний стрій, вишивка, краса місцевої природи, до якої, як і до музики та поезії, художниця була дуже сприйнятливою. Також, варто припускати, що до певної міри на візуалізацію художніх образів вплинули «мальовані косиці», що побутували як хатня прикраса на Прикарпатті в перші післявоєнні десятиліття.

Підтверджує цю думку М. Яновський у своїй збірці статей: «Замолоду Параска вишивала киптарики. Не стільки задля заробітку, як з цікавості взялася була за «мальовані косиці». Косиці ті були досить модними у селах Прикарпаття в післявоєнні роки... Це були ромбоподібні чи просто «квадратові» аркуші, на яких невідомі малярі, залежно від свого хисту й смаку, зображали різнокольорові букети,

вазони, добиваючись сякої-такої симетрії й гармонії кольорів... Однак, незважаючи на незначну «художню вартість мальованих косиць», то було вельми цікаве явище. Поруч з грубуватими одноманітними «мальованими» траплялися квіти зі смаком поєднані. У них бринів і хист, і гра творчої уяви... Можливо сьогодні свої диво-квіти Хома започаткувала в ті роки, пройшовши школу нехитрих квіткових зображень» [4, с. 87—88].

Ранній етап творчості Параски Петрівни пов'язаний з підготовкою та проведенням першої персональної виставки у Львові. Виставка відбулась з ініціативи Юліана Савка та за сприяння Бориса Возницького у Львівській картинній галереї у вересні 1968 року. Юліан Савко разом із Ярославом Хомою, сином художниці, навчався у Косівському училищі прикладного та декоративного мистецтва (з 2000 р. — Інститут прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ). Ознайомившись з першими роботами майстрині Юліан був щиро вражений і виявив ініціативу допомогти в організації персональної виставки художниці. Наступних кілька років були переломними в творчості художниці, їх також можна віднести до раннього етапу, коли вся творча уява працювала на візуалізацію образів на папері. Весь талант попередніх років життя, що не використовувався сповна та знаходився у статиці, викристалізувався життєвим досвідом і з наданням можливості виявився дуже щедро у перших роках активної творчої діяльності кінця 60-х — початку 70-х рр. XX століття.

Наступний етап — середина 1970-х і до кінця 1980-х рр. — був також періодом активної творчої діяльності, проте вже на іншому рівні. Картини художниці мандрували численними виставками, не тільки регіону, але і всеукраїнськими та загальносоюзними. Виставки проводились у Івано-Франківську, Львові, Києві, Каневі, Москві та Петербурзі. До майстрині прийшло визнання широкої громадськості. Натомість офіційною владою з її ідеологією творчість художниці популяризувалась як яскравий приклад народної декоративної творчості, виникнення якої зближувалося з засадами суспільного устрою та робітничого класу.

Третій етап творчості почався після проголошення державної незалежності України, з початку 1990-х рр., і збігався з періодом переосмислення культурних цінностей, реалізацією нових та інтерпретацією традиційних художніх напрямків. Особливих змін у творчості художниці не відбулось, проте вся організація виставок стала обов'язком виключно сім'ї художниці. В непрості роки «перебудови» спостерігається певний спад творчості художниці, адже з 1993 по 2003 рр. не було проведено жодної виставки. Проте початок XXI ст. вніс свої корективи в репрезентацію творчості художниці. На основі нового ринкового підходу до творів мистецтва як «естетичного продукту» організація виставок художниці набула більш різнобічного значення. Багато виставок проводилось не тільки в залах спілки художників та музеях, але й у приватних галереях із залученням преси та численними дискусіями. Не лише діячі мистецтва, але і кожен відвідувач мав можливість висловити свою думку стосовно творів майстрині.

Слід відзначити художньо-естетичну і функціональну цінність робіт художниці. Авторські розписи на папері виконують роль картин, гармонійно вписуючись в інтер'єр. Вони також можуть бути декором різноманітних поверхонь. Дехто з мистецтвознавців, художників та дизайнерів висловлювали пропозиції стосовно використання мотивів та репродукцій розписів Параски Хоми в текстилі, кераміці та інших предметах ужиткового характеру. До прикладу, на одній з виставок художниця С. Караффа-Корбут висловилася: «Приємно було б бачити це квіткове багатство у сучасному текстилі, на хустках...» [1, с. 15]. На жаль, такі ідеї не були реалізовані в широкомасштабні проекти. Проте, в 2012—2013 рр. Івано-Франківська художниця Олена Попова створила колекцію декоративних керамічних тарілок за мотивами розписів Параски Хоми. Художниця детально відтворила частини розписів, вдало закомпонувавши їх у коло. Протягом 2011—2012 рр. в Івано-Франківському центрі патріотичного виховання молоді ім. С. Бандери діяв дитячий гурток, де проводилось навчання декоративного розпису Параски Хоми. Учні гуртка копіювали елементи розписів художниці, зображаючи їх на дерев'яних дощечках. У виставковому залі цього закладу протягом 2010—2012 рр. діяла виставка творів Параски Хоми, де всі бажаючі мали можливість її відвідати. Також ще в ранньому періоді своєї твор-

часті Параска Петрівна проводила уроки малювання з учнями Чернятинської школи.

Головною рисою творчості Параски Хоми є квітково-рослинні мотиви, що стали її універсальною художньою мовою, засобом творчого самовираження. Художниця зображає квіткові букети у площинному розгорнутому вигляді. За допомогою кольору та контуру створюється певний ефект об'єму, контрастності та виразності форми. Цей ефект досягається не за рахунок живописних прийомів передачі об'єму та простору, але є близьким до техніки українських декоративних розписів, що відображається в композиційній побудові, спрощених, стилізованих мотивах, графічному вирішенні. На початку роботи майстриня виконує начерки олівцем, далі заповнює площини гуашшю. Інколи найсвітліші площини заповнює аквареллю. Першими наносить світлі тони, поверх них темніші. Таким чином з використанням двох—трьох відтінків кольору утворюється світлотіньова градація форм. Більшу частину площин майстриня обводить тонким контуром гуаші коричнево-червоних відтінків. В творах раннього періоду художниця використовувала поліхромний контур, що відповідав найтемнішому відтінку кольору квітки чи рослини і наводився вже по заповненій фарбою площині. Твори 1990—2000-х рр. позначені контуром одного контрастного відтінку, що завжди є найтемнішим кольором в роботі.

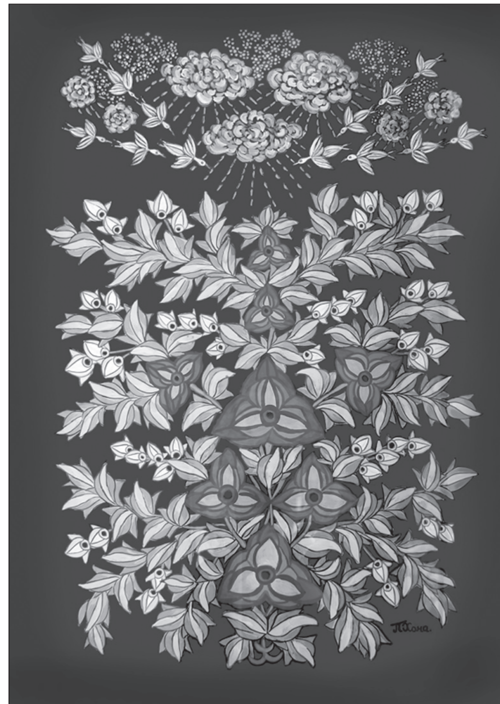
Роботи 60—80-х рр. характеризуються значною різноманітністю композиційної побудови, пошуків стилізації-інтерпретації рослинних форм та колористики. Ранні роботи дають розуміння того, що художниця перебувала у пошуку засобів художньої виразності та власної образної мови. Для робіт цього періоду характерні: деталізація та графічність, що проявлялася у декоративних крапках, рисках, тонких мазках фарби та густішому використанні контуру; гострокутність та прямолінійність форм. Роботи 1990—2000-х рр. є гармонійними та сталими у відношенні форм, образів, колірної гами та композиційного вирішення. Їм притаманне переважання округлих, м'яких форм, більш складне поєднання кольорів. Майстриня надає виразності елементам композиції за допомогою м'яких нюансів колірної градації. Загальна емоційна насиченість твору та динаміка кольору створюється поєднанням в композиції контрастних за кольором елементів. Традиційним є білий колір фону та дзеркальна симетрія. Тільки в окремих роботах, як, наприклад, «Вінок героям України» (2008), «На Чорнобиль журавлі летіли» (2011), «Щедре літо» (2010) колір фону вдало відображає настрій та тематику картин.

Тематика робіт охоплює весь спектр інтересів художниці. На перший погляд може видатись, що це квіткове царство і є тематикою робіт. Проте в творчому доробку Параски Хоми присутні різноманітні прояви людського буття. Не залежно від теми роботи, художниця втілює свої задуми через ліричний настрій кольорів та мелодичний ритм мотивів. Тематику робіт можна поділити на кілька основних напрямків. **Тема природи** є центральною темою всієї творчості. В зображеннях квітів, рослин, природи рідного краю, пір року художниця великою мірою втілює свою естетичну свідомість. Часто квіти на картинах відображають пори року, відповідно мають назви: «Барвисте Літо» (2008), «Липневі квіти» (2010), «Травневі голоси» (2009). У творах присутні різноманітні садові, польові рослини та плоди. Важливе місце посідає **національна та суспільна тематика** робіт. Сюди належать твори з зображенням українських національних символів: колосків пшениці, китягів калини, соняшників та мальв, що є втіленням селянського побуту: «Квіти України» (1992), «Мій рідний край» (2010), «Соняшники, колоски та маки» (2008). Національна тематика в роботах, що позначена трагічними подіями української історії, відображена в роботах «Літо 33 р.» (2008), «На Чорнобиль журавлі летіли» (2011), «Вінок героям України» (2008). В окремий напрямок слід **виділити твори, присвячені віршам та пісням відомих українських авторів**: «Досвітні огні» (1972) до вірша Лесі Українки, «Пахне любисток і м'ята, мальви цвітуть край вікна» (1978) до пісні у виконанні Р. Кириченко. Темі українських пісень художниця присвятила особливо багато робіт: «Білий цвіт на калині, як фата на дівчині» (1999), «Віночок» до пісні «Білим цвітом цвіте, але родить червоним» (2000). Цікавим баченням гуцульського танцю є робота «Коломийки в квітах» (1973), вирішена в центричній композиції з осьовою симетрією. Ряди квітів розташовані симетрично по колу, наче тан-

цюристи поєднані у ритмі круговороту. У творчому доробку майстрині є роботи на теми віршів Т. Шевченка та пісень В. Івасюка: дві роботи «До твору Шевченка Лілея» (2009), «Квіти-думи про Шевченка» (2000), «Заснули мальви біля хати і тільки не заснула мати» (2001). Присутня **фольклорна та побутова тематика**. Сюди також відноситься тематика родинних стосунків та народних традицій. Особливості українських традиційних сімейних відносин передані у творах: «Сваха» (2003), «Багатий жених» (2009), «Родинне свято» (2009). Фольклорними персонажами в роботах мисткині серед буйноцвіття квітів постають півні, голуби, зозулі, павичі: «Павич і квіти» (1968), «Лісові зозулі» (1978), «Ранкова пісня» (2008), «Пташиний щебет» (2010), «Родина у гаю» (2010). **Релігійна тематика,** рідкісна у творчості, представлена творами: «Воскресіння» (1992), «Великодній кошик» (2008), «Великдень» (2006). Також у двох роботах майстриня зобразила образи Ісуса і Діви Марії, виконавши їх у своїй авторській декоративній манері та оформивши квітковими галузками простір навколо них.

Тематичний поділ є умовним, адже тематику багатьох робіт можна розпізнати за назвою, наданою художницею. В деяких роботах тільки частково простежується окремий тематичний напрямок. Багато робіт художниці містять в собі кілька тематичних напрямків, бо поєднують досконалість квіткових мотивів з релігійною, фольклорною чи національною тематикою. Не залежно від теми роботи, Параска Хома тонко відчуває красу рослин, мистецьки компонує їх у своїх картинах, дивуючи глядачів безмежністю варіантів поєднань мотивів та кольорів. Художниця знайома, здебільшого, з народними назвами місцевих рослин, до того ж не акцентує на реалістичності, даючи волю фантазії та внутрішній інтуїції в процесі творення, глибинним відчуттям, що вказують майстрині шлях до досконалого витвору.

Варто приділити увагу стилістичному вирішенню та символіці мотивів і форм. Часто в роботах присутні зображення птахів, виконані у формі авторської інтерпретації казкових мотивів та реальних видів. Півні, зозулі та інші істоти, що створені фантазією художниці, відіграють роль повноцінних персонажів, постаючи щедро орнаментованими,



Параска Хома. На Чорнобиль журавлі летіли. 2011. 70х100

серед багатих рослинних мотивів. На перший погляд, вони втілюють традиції українського фольклору про співучу натуру українців. Проте також є проявом естетичних смаків, та не виключно глибокими архетипами у світогляді художниці. Птахи мають глибоке значення в християнській символіці, українському фольклорі та мотивах народного мистецтва. Художниця на інтуїтивному рівні здатна передати у своїх роботах за допомогою квітково-рослинних та пташиних образів ліричність та мелодійність українських народних пісень, емоційне забарвлення сюжету чи тематики, а також загальнолюдські цінності. Для прикладу розглянемо картину «На Чорнобиль журавлі летіли» (2011). Робота виконана на темно-синьому фоні, що символізує темряву, а з нею, мабуть, у майстрині асоціюється сум та горе. Художниця зобразила фантастичні трьохпелюсткові вогняно-жовтих тонів квіти з темними серцевинами та густим жовто-зеленим листям. Як пізніше пояснювала Параска Петрівна в своєму інтерв'ю, це її інтерпретація катастрофи, що серед нічних сутінків спалахнула багряним полум'ям трагедії. Над квітами у малому розмірі, ніби в перспективі висоти, художниця зобразила блакитні хмарки, що сіють дощ, та два журавлині ключі. Дощ є символом сліз, що їх проливає природа і люди за нане-

сення непоправної шкоди. Журавлині ключі символізують покинуті домівки, зруйновані гнізда. Такими спрощеними образами художниця вдало втілила свій тематичний задум, а колірною гамою надала йому емоційності.

Простою і водночас унікальною та невичерпно багатою є образна мова художниці. За допомогою стилізованих рослинних образів (що балансують поміж самодіяльним примітивом та декоративним мистецтвом), ритмічності елементів, дзеркальної симетрії та насичених, контрастних кольорів майстриня втілює свої мистецькі задуми. Авторська манера має певні схожості з технологією декоративного розпису, проте створена власна типологія форми квітів, композиція та колірна гама є сталими характеристиками авторського стилю художниці. Про мету своєї творчості художниця любить розповідати: «Я малюю для радості, пишу по пам'яті. Побачу десь квітку цікаву — замалюю собі, може, колись знадобиться...» [3, с. 12]. На запитання, чому саме квіти і птахи, а не щось інше, переважають на малюнках, Параска Петрівна відповіла: «Може, тому, що дуже люблю українські пісні, в яких співається про квіти. Обожнюю поезію Дмитра Луценка... Зачаровує голос Раїси Кириченко. До багатьох пісень, виконаних нею, я намалювала картини. І не в одному, а в різних варіантах. Портретів не малюю. Передаю настрій людини через квіти і птахів. Щоправда, кілька разів таки пробувала зобразити людей, але це — не для мене. Мій світ зовсім інший. І я безмежно щаслива, що він мені відкрився саме таким» [5].

Отже, в процесі аналізу історіографічних джерел досліджено творчий шлях художниці, витоки натхнення, здійснено характеристику етапів творчості, еволюцію авторської манери. Варто відзначити, що значна різноманітність в типології рослинних мотивів присутня тільки в ранньому періоді творчості. В подальших періодах хоча й відбуваються різноманітні композиційні поєднання, проте зображення видів рослин є цілком сталими. До прикладу, свої улюблені квіти — жоржини — художниця зображала різними за формою у ранніх роботах: «Жоржини» (1969), «Червоні жоржини» (1971). У 1980-х рр. в творчості відбулось визначення домінуючих мотивів та типології їх зображення.

Здійснивши аналіз етапів творчості виникає розуміння сили мистецького почерку художниці. Еволюція творчого стилю притаманна кожному митцю, проте традиційністю образів, тематики та техніки просякнутий весь творчий шлях художниці. З визначень «народного примітиву» в дослідженні О. Клименко, тут присутній індивідуальний, творчий підхід до традиції «усталених (хоч і обмежених у часі) традицій, поєднання канонічності й варіативності» [2, с. 26]. Традиційний підхід у творчості Параска Хома увібрала з орнаментики Покутського народного мистецтва, з сільських та родинних звичаїв, що кожного разу за усталеним порядком чи то селянин, чи народний майстер виконували знову і знову. В той же час твори майстра «народного примітиву» відрізняються від традиційного народного мистецтва «більшою індивідуалізацією, наявністю певної власної системи...» [2, с. 26]. Такою індивідуальністю позначені квіткові мотиви художниці.

Здійснений умовний поділ тематики робіт сприяє розумінню спектру світоглядних цінностей автора. У творчості художниці знайшли відображення мелос українських пісень, лірика поезії, трагічні сторінки історії народу, вшанування творчості окремих особистостей, релігійна тематика, народні традиції. Всі, без винятку, твори просякнуті емоційною палітрою особистісних переживань. Деякі є досконалими за художніми критеріями, іншим притаманна безпосередність та щирість наївного мистецтва. Таке поєднання відображає унікальність творчої особистості, що безумовно посідає яскраве місце у мистецькому середовищі Покуття. Дослідження творчості наївних художників в контексті українського національного мистецтва містить проблематику щодо аналізу та заслуговує на належну увагу. Українське народне мистецтво є тим животворним ґрунтом, з якого протягом великого проміжку часу беруть своє коріння все нові, неповторні творчі особистосні. Творчість Параски Хоми є прикладом народної творчості з рисами примітиву, що хоч і позначена умовним часовим проміжком певних культурно-мистецьких тенденцій середовища, проте містить фундаментальну естетику та емоційне забарвлення в позачасовому контексті.

1. Глибоке чародійство щедрого таланту Параски Хоми: біогр. Літопис / упоряд. Г.І. Пристай, М.В. Дем'янів,

Н.М. Чабан та ін. ; відп. за вип. Л.В. Бабій ; Івано-Франків. ОУНБ ім. І. Франка ; Від л-ри з мистец. — Івано-Франківськ, 2013. — 16 с.
2. *Клименко О.* До питання про термін «народний примітив» // II Гончарівські читання. Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології (примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч...). Колективне дослідження / відп. ред. М. Селівачов. — К. : Музей Івана Гончара ; Родовід, 1995. — С. 24—26.
3. Параска Хома : альбом / авт.-упоряд. В.А. Качкан. — К. : Мистецтво, 1983. — 95 с. : іл.
4. *Яновський М.В.* Срібна пряжка: Розповіді про народних митців / М.В. Яновський // Пелюсткова веселка / худож. М.М. Дем'ян. — Ужгород : Карпати, 1980. — С. 84—93 : іл.
5. *Крайній І.* Жоржини у чиновницькому павутинні / І. Крайній // Україна молода. — 2013. — http://www.umoloda.kiev.ua/regions/72/164/0/81576/.

Liliya Yakymechko

PARASKA KHOMA'S DECORATIVE PAINTING, ITS HISTORIOGRAPHY AND SOME ASPECTS OF CREATIVE METHODOLOGY

In the article have been considered main scientific and basal resources of creativeness by Paraska Khoma, well-known contemporary artist, author of numerous artworks, honoured master of decorative painting. Some light has been thrown upon the stages in formation and developing of P.Khoma's artistic language, accordingly to her artistic world-view; thematic series of paintings have been systematized with subsequent presentation of particularities in author creative methodology.

Keywords: Paraska Khoma, decorative painting, masters of folk primitive, vegetative-flowering motives, figurative language, artistic world-view, means of expression, technique of realization.

Лилия Якымечко

ДЕКОРАТИВНАЯ РОСПИСЬ ПАРАСКИ ХОМЫ: ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЙ И ТВОРЧЕСКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

В статье рассмотрены основные научные и базовые ресурсы творчества Параски Хомы, известной современной художницы, автора многочисленных произведений декоративной росписи. Освещаются этапы становления и развития ее художественного языка относительно авторского художественного мировоззрения, систематизированы тематические циклы, раскрываются особенности ее творческой методологии.

Ключевые слова: Параска Хома, декоративная роспись, мастера народного примитива, растительно-цветочные мотивы, образный язык, авторское художественное мировоззрение, художественно выразительные средства, техника выполнения.

Мирослава БІЛЬ

ЖИТТЯ ТА ТВОРЧІСТЬ ІВАНА КЕЙВАНА

Розглядаються здобутки художника Івана Кейвана в Україні та за її межами. Висвітлюються його творчі пошуки, виставкова, громадська та наукова діяльність.

Ключові слова: митець, діяльність, творчість, еміграція, графіка.

Буремні часи XX ст. змушували тисячі українців покидати рідну землю, не знаючи, чи вдасться їм колись ще побачити свою Батьківщину, свою рідну домівку і родину. В контексті відновлення та вшанування пам'яті про забутих (замовчуваних) митців-емігрантів XX ст. варто відзначити постать Івана Кейвана, життєвий шлях та творчість якого досліджена частково. «...Ви, напевно, нічого про мене не чули, у Вашій історії українського мистецтва моєго прізвища немає» [9, с. 4], — писав він про себе.

Його життя було насичене натхненною творчою працею, активною та наполегливою громадською та науковою діяльністю. Працював, не жаліючи ні сил, ні здоров'я, задля рідної України, розвиваючи та пропагуючи українське мистецтво.

Народився Іван Кейван в невеличкому селі Карлів (тепер с. Прутівка) Снятинського повіту на Покутті. «Гарний, прекрасний край — Покуття українське! З ясного півдня, рожевого заходу і сходу обіймає його дужим півперснем високе пасмо Карпатських гір — синіх, мов оте небо погідне. Обабіч Пруту туляться одне до одного тісні села покутські» [6, с. 5], — писав письменник Петро Козланюк. І правда, в цьому краї щось незбагнене і величне, те, що надихає художників і музикантів, поетів та письменників, співаків та різьбярів.

За порадою Василя Стефаника в 1919 р. він потрапляє на навчання в Коломийську гімназію. Вже в гімназії про нього можна було казати, що росте непересічний талант — через активні творчі роботи, оформлення навчальних кімнат та малювання карикатур гімназійних професорів Левицького та Сатурського. Навчаючись у школі Олекси Новаківського у Львові, за словами самого Івана з листів до коломиянина Михайла Хромея та брата Володимира Кейвана, дізнаємося: «На жаль, Новаківський хоча і був геніальним колористом, я в нього нічого не навчився, бо бажав передусім солідного рисунку» [9, с. 3].

Іван Кейван був наділений вродженим талантом графіка, який вкладав чисто графічне розуміння і трактування до всіх галузей мистецтва. Зі слів митця, завдяки школі Олекси Новаківського він потрапив у мистецьку атмосферу, але, на жаль, знання рисунку, які він прагнув отримати, не набув. А далі Кейвана чекало навчання за межами України, а саме — в Польщі. Чотири роки (1928—1932 рр.) віддав студіям у Краківській академії мистецтв (на загальному відділі). Для удосконалення знань вирі-

шив продовжити навчання у Варшавській академії мистецтв. Максимум часу він віддавав для мистецтва, мав безліч ідей, які прагнув втілити в реальність. Вчився малярства у професора М. Которбінського і спеціалізувався в артистичній графіці та в граверській техніці. Ці виняткові здібності почав проявляти ще за часів навчання в гімназії, а в академіях зумів вдосконалити свою техніку, отримуючи багаточисельні нагороди. Декілька професорів академії відмітили, що «Кейван відзначається технічною маневреністю, що може конкурувати з машинною продукцією» [9, с. 3].

У творчості митця спостерігаємо помітний вплив великого художника Нарбута. Саме проекти українських грошей, які Кейван виконав з надзвичайною технічною майстерністю, навчаючись у Варшавській академії, позначені впливом стилю українського бароко, притаманні геніальному Нарбуту. Вже тоді художник вірив у відродження національної держави, у можливість «жити добре» на Батьківщині. І не раз довелось йому потрапляти до в'язниць Коломиї, Львова та Варшави. Митець писав, як арештовували його під іншим змістом і додавали фальшування, створюючи справжню « арабську казку» [9, с. 3].

Варто відзначити всебічну ерудованість і обдарованість Івана Кейвана. Будучи поліглотом, він володів десятьма мовами, в тому числі есперанто, яку він вивчав у коломиянина Ореста Кузьми. Але в 1933 р. закинув есперанто з тієї причини, що тодішня влада вважала есперантистів пацифістами, космополітами та жидофілами [9, с. 3].

Та саме в 1933 р. вперше наважився показати свій творчий доробок широкому загалу, будучи активним членом Мистецького Товариства «Спокій» у Варшаві. Почав писати статті про мистецтво та його історію. Через три роки випала можливість разом з групою студентів поїхати в творчу подорож у Західну Європу. Для Івана Кейвана життєво необхідно було творчо працювати та вдосконалюватись. В 1939 р., склавши педагогічний іспит у Варшавському інституті, отримав право викладати предмет малювання в середніх та професійних школах. Повернувшись до Львова, виконав ряд олійних портретів (портрети ген. Тарнавського, митця В. Баляса та інж. Сецінського). В часи московсько-більшовицької окупації проживав у місті Снятині на Івано-Франківщині. То були важкі часи, коли прості люди змушені були виконувати всі вимоги влади, не маючи своєї власної думки. В цей час Іван не мав нагоди творчо працювати, доводилось переховуватись від арешту НКВС. Неодноразово доводилось виконувати накази тодішньої влади, наприклад, малювати портрети «батька народів» Сталіна.

В час «перших совітів» митець активно працював в Снятинському будинку культури при районному відділі народної освіти, який називав «Райбудою». Зі спогадів художника випливає, що він змалку захоплювався сценою і часто виступав у дитячих постановках, і свою сценічну діяльність продовжив, будучи учнем гімназії в постановках драматичного гуртка читальні «Просвіти». «...Сцена манила мене чи не більше, ніж образотворче мистецтво», — писав у спогадах [3, с. 26].

В районному будинку культури, що був колись Жидівським домом, до обов'язків Кейвана входило: малювання декорацій та афіш і виконання речей сценічної бутафорії. Серед акторів, які в ті часи там працювали, було багато відомих і талановитих, таких як Влодко Стригун, Микола та Іван Баб'юки, Кость Керницький та інші. Іван Кейван активно товаришував з Влодком Стригуном, бо мали спільні інтереси та погляди.

З великим ентузіазмом художник вирішив також виступати на сцені, зігравши роль жениха в «Трьох до вибору», пияка Герасима в «Батраках», а також інші комічні ролі в сценічному ансамблі. В опереті Г. Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» митець зголосився на роль Стецька. Оперета була зіграна з надзвичайним успіхом, де було відзначено тріумфальну роль, яка викликала особливе враження у глядачів. А таємниця успіху була в розумінні митця безглуздої психіки Стецька. Період перебування художника на Снятинщині характеризується поєднанням хороших, навіть, можна сказати, гумористичних моментів, з трагічними, бо, на жаль, на долю нашого народу випали постійні переслідування загарбниками.

Прийшла зміна окупації. Іван Кейван зібрав у рідному селі односельчан та привселюдно спалив портрет Сталіна, автором якого він був. І подався вчити малювання та історії українського мистецтва в українській гімназії та в Будівельному ліцеї в м. Коломиї. Саме в Коломиї він зустрів свою коха-

ну, з якою прожив до кінця своїх літ. Це була Марія Крупська, дочка колишнього директора школи в Любківцях. Після закінчення студії з медицини в м. Познані (Польща) жінка працювала в Коломийській лікарні. У вересневий день вінчання, коли виходили з церкви, над Марією та Іваном пролетів ключ перелітних птахів. «Покидаємо рідну землю», — подумала дружина Івана Кейвана і зараз же поправила себе: «Покидають, не покидаємо» [4, с. 29]. Ця думка Марії стала віщою, адже вже першу річницю подружжя довелося відзначати на чужині. Адже в той час територія Західної України перетворилась на терени жорстоких боїв, а перед митцями поставав вибір — або тікати в невідомі землі, або залишатись в розгромленій Україні, де їх чекало духовне і часто фізичне знищення. Сім'я Кейванів провела декілька місяців у Карпатах. Потім, не знаючи, що їх чекає, вони сіли в товарний вагон і рушили на захід до міста Гановер. Жахливі умови проживання змушували в першу чергу турбуватись про фізичний стан.

Із завершенням війни у травні 1945 р. не завершились тривоги та переживання родини митця. Московське НКВС завзято намагалось повернути громадян УРСР на територію України, а, зважаючи, що добровольців не було, доводилось застосовувати силу. Сім'я Кейванів, а їх вже було троє, бо народився син Орест, виїхала до Баварії, де провела чотири роки. Там Іван навчав малювання та викладав історію українського мистецтва в Українській гімназії у Фюссені й Мітенвальді.

Де б не були і в яких би умовах не проживали українські митці, вони творчо працювали і віддавались мистецтву, показуючи, що вони — представники нації зі старою і багатою культурою, які прагнуть своєї самостійної держави. Іван також в той час вже міг купити пензлі та фарби, і намалював низку альпійських краєвидів аквареллю, темперою та частково олією («Карвендель», «Скеля», «Проваллля», Берхтесгаден» та інші). В цих роботах можна побачити особливий підхід до природи, оригінальну стилізацію та теплий колорит. Художник виконав низку портретів та гравюр, які мали особливий успіх на виставках. Адже з січня 1946 р. почалась активна виставкова діяльність українських митців, часто спільно з художниками інших національностей. Вражаючою була Виставка переміщених осіб, яка відбулась у Національному музеї в Мюнхені 1947 року. Це була виставка митців різних національностей, однак саме український відділ побив рекорд за кількістю робіт та мистецькою вартістю. Саме на чужині Іван Кейван почав активно експонувати свій творчий доробок, на рідних землях у виставках участі не брав, бо готувався виступити зі зрілими творами.

Художник брав активну участь в діяльності Української Спілки Образотворчих Митців. Він досліджував цю організацію від початку її заснування в 1946 р. до припинення її існування в 1949 р., а зібрані матеріали про УСОМ вдалось опублікувати його дружині в книзі «Українські митці поза Батьківщиною» [2] в 1996 році. В основу організації було покладено суто професійні принципи. Тут митці різних стилів та напрямів об'єднувались. Важливим завданням українських митців-емігрантів в УСОМ було вміння зберегти і продовжувати українське національне мистецтво, а також репрезентувати українську культуру перед чужинцями. Українському мистецтву актуально було «йти в ногу» зі світовим мистецтвом, щоб ставились і розв'язувались однакові образотворчі проблеми. Створення УСОМ мало неабияке важливе значення для митців-емігрантів того часу, адже тепер художники вже не почувались самотніми, за ними стояла професійна організація. З'явилась можливість діставати необхідні художні матеріали та працювати в спеціальних приміщеннях для творчої праці, про що раніше й мови не могло бути. Завдяки цій організації майстри пензля мали нагоду виставляти свої експонати на широкий огляд своїм шанувальникам, залишивши помітний слід в українському та європейському мистецтві.

Значущою подією в розвитку мистецтва українців в Канаді стали 1948—1950-ті рр., коли за океан потрапили наші емігранти зі скитальщини, Німеччини та Австрії. Адже до Другої світової війни вітчизняне малярство в Канаді майже не розвивалось і стояло на дуже низькому рівні. Єдиним видом мистецтва наших митців того часу можна назвати хіба що розпис церков та малювання ікон, яке нечасто виконувалось на професійному творчому рівні. Про розвиток графіки не могло бути й мови. Ось, наприклад, книжкова графіка була дуже вбога, репродукції використовувались з галицьких видань, або ри-

сунки, які виконувались людиною без творчих здібностей. І тільки з середини XX-го ст. до Канади потрапили українські художники з чіткими позиціями і навіть вже з певною славою. З початком масового еміграційного руху українців за океан кожен повинен був покладатись сам на себе.

Не оминула еміграція сім'ю Кейванів. В 1949 р. Іван разом з дружиною та двома дітьми виїжджає до Канади — за допомогою Василя Семотюка з Карлова, який оселився в Канаді ще до Першої світової війни. Вирішують поселитися на Півночі, а саме в місті Едмонтоні, де клімат дуже суворий. Невідомість стояла перед митцем, але родина та віра в творчі успіхи допомагала впевнено «йти вперед». Поставала важлива проблема: як ділити час між заробітком та мистецтвом, адже новоприбулим доводилося спочатку тяжко працювати фізично, і тільки мізерні уривки вільного часу приділяти творчості. Іванові вдалося частково вирішити цю проблему, адже він зумів розділити цей час, про що свідчить багатий творчий доробок, створений за океаном... Багато років працював малярем реклам, щоб заробити на прожиття. Його дружина, хоч і професійний лікар, та, на жаль, їй не вдалося підтвердити диплом.

На Івана звернула увагу преса, яка писала, що його роботи глибоко одухотворені та виконані безконкурентною технікою. Він організовував виставки українського мистецтва в Едмонтоні, а також був організатором Української Спілки Образотворчих Митців в Канаді. Створив цілу низку портретів діячів української культури, серед який цикл портретів Тараса Шевченка (на відзначення 100-річчя з дня смерті та 150-річчя з дня народження), портрет Івана Франка, портрет сестри та інші. Займався іконописом, про що свідчить низка ікон, а також розписані три церкви в місті Альберті, куди йому доводилось доїжджати з далекого Едмонтону.

Іван Кейван присвятив велику кількість часу не тільки творчій праці, але й організації виставок українського мистецтва в Едмонтоні та в інших місцевостях. Як в часи проживання на чужині в Німеччині та Австрії, коли ще не була створена спеціальна професійна організація і митці не мали підтримки, так і в Канаді в середині XX-го ст. українське мистецьке життя не було скоординоване і виявлялось поодиноко та локально. Частково завдяки Івану Кейвану, а також Дмитренку та Стебельському постала Українська Спілка Образотворчих Митців в Торонто, за назвою аналогічна організації в Німеччині.

Не все заплановане вдалося втілити в реальність, але, безперечно, організація активно організовувала виставки різних творів мистецтва митців з Канади, Америки, Венесуели та Аргентини. Іван Кейван певний час був головою організації УСОМ, а в 1957 р. організував філію в Едмонтоні, яка перетворилась у Спілку Українських Образотворчих Митців Альберти (СУОМА), яка проіснувала вісім років. Ця організація репрезентувала твори голови філії Юліяна Буцманюка, який був особою егоцентричною, дбаючи про себе та учнів своєю школи [2, с. 134].

Канадський період творчості Івана Кейвана був дуже активним через сприятливі умови для творчості. Однак він ніколи не вважав себе малярем, бо був від народження природженим графіком і гравером. І саме в цій техніці він здобув неабияку славу. «Гетьман Іван Мазепа», «Моя дружина», «Поет Тодось Осьмачка», «Рецитатор Ю. Геник-Березовський», «Поет Вадим Лесич», «Автопортрет» та інші — ці граверські портрети були створені майстром в канадський період творчості.

Іванові властивий неповторний стиль, який вирізняв його твори серед інших. Роботи виконані надзвичайно педантично і скрупульозно, де лінія ведеться чітко та впевнено. Його твори — це цінний вклад в скарбницю сучасної української культури, явище неповторне та самобутнє. Його стилю притаманний національний мотив та спорідненість зі стилем українського бароко в своєрідній інтерпретації. Митець щиро передавав емоції портретованих, виділяв головні особливості та риси, без зайвої штучності. Володимир Січинський писав про портрети Івана Кейвана: «Це глибокі студії психологічних особливостей портретованих, вдумливі, синтетичні й сумарні» [10]. Граверська робота «Портрет дружини» зразу ж викликає щиру симпатію, недарма митець завдячував їй за свої творчі праці, за те, що вона завжди йому допомагала та підтримувала його [10].

В олійній техніці Іван Кейван виконав низка чоловічих та жіночих портретів, гірські та морські пейзажі Канади. Краєвидам митця також властивий свій неповторний почерк легкої стилізації в поєднанні з теплим колоритом. Активно працював художник в ділянці меморіальної графіки — грамот, а також пропам'ятних марок, видавничих і друкарських зна-

ків. Критики нерідко схвально оцінювали його твори за майстерне виконання в українському стилі та композиційну виразність.

З 1950-х рр. присвятив себе дослідженню українського мистецтва, адже відчував потребу написати справжню його історію. Звісно, він усвідомлював, що ця праця потребуватиме багато часу, але він вважав необхідним популяризувати українське мистецтво серед української діаспори. Крім десятків статей на теми українського та світового мистецтва, він написав цінні монографії. Серед них «Тарас Шевченко — образотворчий митець» (одержав Шевченківську медаль від Конгресу українців Канади), «Володимир Січинський», «Дмитро Антонович», «Василь Кричевський — творець українського національного стилю». Головною працею його життя є «Історія українського мистецтва», яку він почав писати в 1962 році. Ця книга надзвичайно цінна для теперішніх дослідників історії мистецтва. За життя автору не вдалось опублікувати книгу, але це вже інша історія. І тільки завдяки люблячій дружині, Марії, читачі змогли прочитати останню частину машинопису про невідомих або мало досліджених митців діаспори. Йдеться тут про діяльність українських художників-емігрантів в Європі, Канаді, Америці та, навіть, в Аргентині та Венесуелі.

Наскільки рівноцінні досягнення митця у творчій сфері графічних та граверських робіт і діяльності як мистецтвознавця та історика мистецтва — сказати важко. В останніх десятиріччях Іван як дослідник мистецтва зробив чи не більше, ніж в образотворчому мистецтві. За свої мистецтвознавчі праці Патріарх Йосиф Сліпий іменував його професором історії мистецтва Українського Католицького Університету в Римі у 1967 р., а в 1976 р. Наукове Товариство ім. Тараса Шевченка надало йому ступінь дійсного члена Секції історії України. Водночас Іван займався творчою діяльністю, влаштовував та відвідував персональні виставки українських художників-емігрантів. Активно займався підтримкою молодих талантів в Канаді, писав рецензії на їхні твори. Івану Кейвану випала можливість прийняти участь у Світовій виставці образотворчих митців у Торонто (Канада), що було надзвичайним досягненням. Йшов рік за роком, все більше хворіб випадало на долю художника, серед яких тяжке каліцтво творця — глухота.

Сорок дев'ята річниця подружжя застала Івана у лікарні, з якої він хотів якнайшвидше вийти. Цього таки не відбулось, бо потребував постійного догляду більш як однієї людини. Іван передчував наближення кінця свого життя, сказавши рідному брату дружини в день перед смертю: «Ти приїхав на мій похорон» [4, с. 30]. 18 вересня 1992 р. серце патріотичного митця перестало битись.

Художники його покоління, які народилися і виросли в Україні, мали вибір доріг: на еміграцію, у небуття, чи у неславу. Він обрав перше, бо творчих задумів і сподівань було дуже багато. Та де б не був, він завжди жив спогадами про рідний край. Це ми можемо бачити у більшості творчих праць митця. Важливим завданням для істориків та мистецтвознавців стоїть детальне дослідження постаті Івана Кейвана та написання про нього монографії.

Підсумовуючи життєвий та творчий шлях художника, виділяємо найголовніше:

1. Все життя та сфери діяльності Івана Кейвана були пронизані патріотизмом;

2. Основним напрямом його творчих праць були графіка та граверство;

3. Активно займався громадською діяльністю, був активним членом Мистецького Товариства у Польщі, учасником Української Спілки Образотворчих Митців в Німеччині та організатором Української Спілки Образотворчих Митців в Канаді;

4. Велику увагу приділяв власній виставковій діяльності, а згодом і сам активно організовував виставки українського мистецтва, підтримував творчу молодь;

5. З 1950-х рр. займався науковою діяльністю, досліджуючи історію українського мистецтва.

1. *Васильчук М.* Іван Кейван. Довга дорога додому / Васильчук М. // Вісник Коломиї. — 1994. — 24 вересня. — № 50 (444). — С. 7.
2. *Кейван І.* «Українські мистці поза Батьківщиною» / Іван Кейван. — Едмонтон ; Монреаль : Кліо, 1996. — 226 с.
3. *Кейван І.* На службі Мельпомени / Кейван І. — Снятин, 1975. — № 12. — С. 26—29.
4. *Кейван М.А.* Вересень — місяць радости і печалі / Кейван М.А. // Жіночий світ. — 1993. — Вересень. — № 9. — С. 29—30.
5. Книга Мистців. Перша зустріч українських мистців Америки й Канади з громадянством. — Торонто, 1954. — С. 107.

6. *Козланюк П.* Юрко Крук / П. Козланюк. — К. : Дніпро, 1989. — С. 5.
7. *Мельниченко С.* Перші орачі мистецьких препій Альберти / Мельниченко С. // Збірник про українське життя в Західній Канаді. Ч. 5 / ред. Миколаїв, Сорока. — Едмонтон ; Острог : Наукове товариство ім. Шевченка в Канаді, 2008. — С. 397—414.
8. *Романенчук Б.* Іван Кейван / Б. Романенчук // Коломия й Коломийщина: Збірник споминів і статтей про недавнє минуле / ред. Богдан Романенчук. — 1988. — С. 269—272.
9. *Романю І.* Іван Кейван. Професор мистецтва / Романюк І. // АГРО. — 1990. — 21 квітня. — № 16 (139). — С. 3—4.
10. *Січинський В.* Іван Кейван з нагоди 25-ліття мистецької діяльности / Січинський В. // Новий Шлях. — Вінніпег, 1958. — 19 травня. — № 40.
11. *Харчун Я.* Про Івана Кейвана / Я. Харчун // Радіопередача Канадського міжнародного Радіо. — 1992. — 6 липня.
12. *Попадюк В.* Митці Снятинщини — велика скарбниця української культури / В. Попадюк // Кафедра дизайну Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ, 2010—2014. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://art-kipdm.if.ua/2013/06/09/1043/.
13. *Симон Харчун, Зоня Кейван та родина.* Іван Кейван. — 2011. — Електронний ресурс. Режим доступу: http://www.ivankeywan.com/ua/.

Myroslava Bil

ON IVAN KEYWAN' LIFE AND CREATIVE WORK

The article has represented a complex analytical study of I. Keywan achievements in various types of creative activity. In the course of study have been considered some problems of the artist's formation and creativity in Ukraine and abroad. Light has been thrown upon his creative research, exhibitive, social and scientific activities.

Keywords: artist, work, creativity, emigration, graphics.

Мырослава Биль

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ИВАНА КЕЙВАНА

В статье представлен комплексный анализ достижений Ивана Кейвана в различных видах деятельности. Рассматривается вопрос становления и творчества художника в Украине и за ее пределами. Освещены его творческие поиски, выставочную, общественную и научную деятельность.

Ключевые слова: художник, деятельность, творчество, эмиграция, графика.

Го КАЙ

ПЕКІНСЬКИЙ ЦЕНТР ХУДОЖНЬОГО СКЛА КИТАЮ

(історичні та сучасні особливості розвитку)

Розглядаються та аналізуються особливості становлення і розвитку одного з найбільш продуктивних осередків виробництва художнього скла в КНР, яким є пекінський склоробний центр. Зокрема, висвітлено історичну роль склоробних майстерень Пекіна XVII—XVIII ст. у формуванні традиційних прийомів виготовлення і декорування китайських скляних виробів. У сучасному аспекті особлива увага приділена творчості митців-педагогів кафедри художнього скла Академія мистецтв і дизайну при Пекінському університеті Цінхуа. Матеріали статті є частиною авторського дисертаційного дослідження процесів формування художньо-стилістичних особливостей сучасного скла Китаю.

Ключові слова: КНР, художнє скло, пекінський центр, історія, особливості сучасного розвитку.

Активний і особливо помітний упродовж останніх двох десятиліть розвиток китайського художнього скла значною мірою зумовлений різноплановою діяльністю кількох провідних художніх центрів КНР. Серед них важливе місце посідає Пекін, на території якого, у структурі найбільшого в Китаї університету Цінхуа, функціонує Академія мистецтв і дизайну, а при ній — одна з перших китайських кафедр художнього скла. Саме тому розвиток художнього скла в Пекіні помітно інспірований як мистецько-творчим, так і мистецько-освітнім векторами. До речі, освітньо-творче середовище взагалі є найбільш характерним для розвитку китайського скла на сучасному етапі.

До джерел, які живлять творчість сучасних китайських митців у царині скла і спрямовують пошук нових формально-естетичних ідей, без сумніву, належать західні технологічно-художні новації, що постійно впроваджуються у промисловій і мистецько-творчій галузях. Разом з цим, все більшого значення і, відповідно, популярності набуває звернення художників до традиційних форм і методів китайського скловиробництва, історія якого почалася понад три тисячі років тому, розвивалася нерівномірно під впливом різних соціально-політичних і культурних чинників. Виходячи з цього, важливим буде хоча б коротке звернення до витоків і ранніх періодів розвитку скловиробництва у Пекіні, яке сучасними дослідниками визначається як «пекінська школа художнього скла» [1, с. 34].

Історично-археологічні матеріали свідчать, що активне зацікавлення оригінальними пластичними і колористичними якостями скла вперше було зафіксоване у Пекіні наприкінці XVI — на початку XVII ст. з появою нових гутних прийомів скловиробництва, привнесених європейцями. Наприклад, помітним явищем став винахід у період правління імператора цинської династії Кансі (1661—1722 рр.) оригінального способу рельєфної обробки накладного скла — т. зв. «тао-се». Відомо, що вироби «тао-се» створювалися у кілька етапів. Спочатку на скляну одноколірну заготовку послідовно наносилися шари (від 2 до 10!) скла інших відтінків. Вони й утворювали товстий зовнішній шар, який оздоблювали рельєфним різьбленням. У складнішому варіанті, робилися наліпи скломаси різних кольорів, які строкатою мозаїкою вкривали поверхню виробу, а потім виконувався різьблений декор з подальшим шліфуванням деталей. Вишукане різьблення на скляній поверхні

нагадувало обробку коштовних камей. Відомо, що поширеними на початку XVII ст. у Пекіні був, наприклад, скляний посуд і посуд з виразним червоним або синім різьбленням на білому тлі. Згодом почали траплятися вироби з синім декором на червоному тлі або з зеленими рельєфними зображеннями на жовтій скляній поверхні. Вирізнялися посудини з білим декором на золотистій основі, які пекінські майстри виготовляли вже у пізніший період. Особливий інтерес для сучасних дослідників також становлять скляні вироби XVII ст. з багатоколірним декором.

Образи, теми, сюжети різьблення на склі були доволі розмаїтими. Зокрема, відомі традиційні геометричні і рослинні орнаменти, зооморфні зображення і міфологічні персонажі, що містили китайську традиційну «доброзичливу» символіку. Популярними були квіткові мотиви у традиційному живописному стилі «хуа-няо» (дослівно — «квіти-птахи»), серед яких найчастіше відтворювали «цвіт чотирьох сезонів» — квітучої сливи, піона, лотоса і хризантеми [1, с. 14]. На початку другої половини XVII ст. виробництво скла у Пекіні перетворилося на цілком автономну галузь, яка, щоправда, розвивалося лише у невеликих, хоча й численних, ремісничих майстернях.

Переломний момент настав в епоху манчжурської династії Цін, у періоди правління трьох імператорів: Кансі (1661—1722 рр.), Юнчжен (1722—1735 рр.) і Цяньлун (1735—1796 рр.). Знаковою фігурою став імператор Кансі, який фактично дав початок промисловому склу Китая. За його наказом у 1696 р. в Пекіні був створений перший великий центр художнього скла —Імператорські склоробні майстерні, де кращі традиції давнього китайського виробництва скла отримали нове, фактично європейське, осмислення, а технології, що надходили до Китайської імперії з Європи, відкрили значно ширші технологічні та художні можливості. Під патронатом імператорського двору почався справжній розквіт китайського скла, були запрошені західні майстри, придбане і впроваджене зарубіжне устаткування, технології та матеріали.

Так, запровадження «європейського» хімічного складу скла дало змогу досягти високої, як на той час, чистоти скломаси, а також відкрило можливості створення скляних виробів великих розмірів. Відбувся активний розвиток гутних прийомів виробництва й оздоблення скла, зокрема, декорування скляною ниткою і крихтою, матового гравіювання, «алмазна грані» тощо. Прикметно те, що у процесі оновленння сировина для імператорських склоробних майстерень не завозилася з Європи, а добувалася на території Китаю, переважно у провінції Шаньдун, яка ще з часів династії Мін (1368—1644 рр.) була центром традиційного китайського скла. Скломасу варили в місті Янчжиньчжен (сучасний Бошань), а потім відправляли до столиці у вигляді невеликих скляних заготовок (т. зв. «лео»).

В пекінських майстернях, в основному, були посудини, виготовлені зі скла яскравих кольорів та оновленої рецептури. Прикметно, що форми виробів надалі запозичувалися з царин традиційної китайської кераміки, фарфору, нефриту, бронзового литва, а рельєфний декор часто відповідав орнаментальному різьбленню на камені. Лише згодом було апробоване і впроваджене прозоре, кольорове і безбарвне скло, в художньому оздобленні якого, та й у формах багатьох виробів продовжували жити, правда у переосмисленому, часто стилізованому, вигляді національні форми й орнаментальні мотиви китайського мистецтва.

Серед новацій китайського скловиробництва слід зазначити особливу популярність емалевого розпису скляних виробів, відомого під назвою «фа- лан», який дав початок т. зв. «цинському придворному стилю» періоду Юнчжен (приблизно з 20-х рр. XVIII ст.). Власне художнє скло стилю «фа-лан» часто називають прикладом адаптації і творчої інтерпретації місцевими майстрами європейських художніх впливів. Паралельно з пекінським осередком розпис скла емаллю розвивався також у провінціях Шаньдун і Гуандун.

Значний мистецтвознавчий інтерес і сьогодні викликають китайські скляні флакончики для нюхального тютюну. Ці мініатюрні посудини зі щільно підігнаним корком традиційно виготовляли з фарфору, каменю, різьбленого лаку або кістки. Проте досить швидко популярними серед любителів ароматизованих тютюнових сумішей стали флакони, виготовлені саме зі скла. Причину такої популярності можна пояснити кількома причинами. По-перше, у виробництві флаконів для тютюну була втілена більшість відомих у Китаї XVIII ст. способів формування і декорування скла (молірування, гутна техніка, накладне скло «тао-се», емалевий розпис, золочен-

ня, гравіювання тощо). Після впровадження прозорого безбарвного скла, приблизно у середині XIX ст., народжується особливо ефектна техніка «внутрішнього» розпису флаконів. Процес малювання на внутрішній поверхні скляної посудини спеціальним пензликом із загнутим кінцем вимагав від майстра високої концентрації уваги й особливої майстерності, результатом чого була просто-таки ювелірна точність і живописна витонченість мініатюрних пейзажів, зображень рослин, птахів, звірів, людей або каліграфічно виписаних віршів і філософських сентенцій. Вишукано оздоблені флакони для тютюну належали до престижних особистих речей заможного китайського городянина, були цінними подарунками, ефектними аксесуарами одягового строю тощо.

«Золотим віком» китайського скловиробництва найчастіше називають періоди правління імператорів Юнчжена (1722—1735 рр.) і Цяньлуна (1735—1796 рр.). Продуктивна економічна політика уряду, політична стабільність країни стали важливою основою для розвитку всіх традиційних ремесел Китаю, у тому числі й виробництва скла. У 1730 р. в Пекіні шляхом глобальної реконструкції давніх ремісничих майстерень були засновані нові скловиробні підприємства. Поступово вони набули також значення центрів мистецтва і торгівлі сувенірною скляною продукцією доволі високого художнього рівня. Відомими стали такі пекінські майстерні, як «Син-тя» і «Луо-тя», чия продукція вирізнялася високою якістю і могла конкурувати з виробами імператорських майстерень. Ще одна майстерня «Юан-тя» набула популярності завдяки майстерному виробництву вишукано різьблених флаконів з багатошарового накладного скла, виконаних у техніці «тао-се».

Таким чином, навіть побіжний огляд окремих історичних етапів і найбільш оригінальних досягнень китайських майстрів художнього скла дає підстави визначити XVII—XVIII ст. як цілий період особливо активного і продуктивного розвитку в Китаї цього виду мистецтва. Власне у цей час Пекін починає (значною мірою завдяки змінам у національній внутрішній і зовнішній політиці та, як наслідок, впровадженню європейських технологій і деяких естетичних новацій) відігравати роль провідного центру китайського скловиробництва. Органічне злиття, саме у XVII—XVIII ст., більш давніх (традиційних китайських) технологічних прийомів і художніх методів виробництва скла з синтетичними (умовно — «китайсько-європейськими») прийомами і методами, стало початком формування ще одного своєрідного «шару» культурних традицій, яким дослідники й відводять особливу роль, аналізуючи художньо-стилістичні особливості сучасного скла Китаю. Така, умовна у теоретичному сенсі, але цілком реальна у мистецькій практиці, «багатошаровість» поняття «традиційне китайське художнє скло» з його живописністю, пластичністю, просторовістю і середовищною гармонійністю, починає з особливою виразністю розкриватися у творчій діяльності китайських склоробних осередків і, безперечно, у творах сучасних митців.

Пекін є одним з найбільш розвинених сучасних центрів китайського скловиробництва. Так, у структурі Пекінського університету Цінхуа функціонує Академія мистецтв і дизайну, при якій створена одна з перших у КНР кафедр художнього скла для підготовки висококваліфікованих митців і технологів. До цього треба додати, що Пекін є визнаним осередком національних культурних традицій, які формувалися, зокрема, під впливом зазначених мистецьких надбань імператорської династії XVII—XVIII ст. і, поза сумнівом, сттєво вплинули на сучасне художнє скло Китаю. Усе це знайшло відображення у процесі формування «пекінської школи» виробництва скла, головною силою якої є творчість кількох відомих художників.

Одним з основоположників сучасного художнього скла в Китаї справедливо називають викладача Академії мистецтв і дизайну Пекінського університету, талановитого і відомого митця (скульптора за освітою) Дай Шуфена. Вважаєтьсся, що його захоплення художнім склом почалося після зустрічі з професором Х. Андалуло, який відвідував Китай з курсом лекцій. Власне, Андалуло зауважив творчість Шуфена, запросив його до Англії, де китайський митець мав змогу ознайомитися з найновішими досягненнями європейського художнього скла, як цілком самодостатнього, за його ж переконаннями, засобу для виразу різних творчих ідей. У публікаціях про Шуфена часто зазначається, що саме перебуваючи в Англії він дійшов наступного висновку: для розвитку авторського стилю йому необхідний, насамперед, «західний досвід», який дасть змогу «вийти за рамки традиційного мистецтва» [1, с. 21].

З творчості Дай Шуфена сучасні мистецтвознавці, як правило, починають новий етап в історії китайського художнього скла, відзначаючи, насамперед, серії композицій, виконаних у техніці молірування. Наприклад, масивні виставкові об'єкти з серії «Зелені гори» («Засніжена долина», «Снігові гори», «Снігова лілія» та ін.) асоціюються з брилами гірського кольорового льоду або напівпрозорого каменю, візуально сповнені спокоєм і величавою красою, що підкреслює стриманість і чистота колористичної гами. Особливо лаконічною і знаковою є композиція «Блакитні гори» — два об'єкти з ніжного блакитного напівпрозорого скла і глухого керамічного шару, чия грубувата фактура схожа на світлий граніт. Обидва вони нагадують своєрідні зрізи «гірської породи». Символічна ж відмінність проявляється у процесі експонування, коли автор один об'єкт експонує скляним шаром вниз, а інший навпаки. Поєднання і протиставлення двох матеріалів — скла і кераміки, прозорої скляної легкості та монументальності глухої керамічної фактури породжують певну символічно-образну контрастність ніжності і міцності, динаміки водного потоку і статики гранітної брили, чоловічого і жіночого початків («інь» та «янь») тощо.

Окремою цариною творчості Шуфена стали монументальні об'ємно-просторові композиції зі скла в урбаністичному середовищі. Це, зокрема, вертикальний дев'ятиметровий об'єкт з прозорого зеленуватого листового скла і металевих конструкцій, виконаний у співавторстві зі скульптором Цін Ченганом і встановлений на площі міста Пуцзян у провінції Чжецзян. Це об'ємно-просторова композиція. Інша монументальна композицію — «Місто» (м. Чідомчин, провінція Цзянсі) — є двадцятиметровою заввишки геометричною конструкцією з прозорого і дзеркального скла, до якої майстерно включені й елементи штучного світла. Митець талановито використав можливості скла: дзеркального — для створення оптичних ілюзій, прозорого — для того, аби «оголити» внутрішню металеву конструкцію. Твір «Місто» залишає сильне враження як при денному освітленні, відбиваючи сонячне світло, так і вночі, завдяки штучним світловим ефектам. Знаковим для творчості Дай Шуфена стало монументальне панно під назвою «Світ» у відомому буддійському храмі Хуа-Цзан («Храм світу»), розташованого на південь від міста Усі (провінція Цзянсу) на Линшанському пагорбі, який є священним для буддистів Китаю. Попри те, що монументальний твір конструктивно складається з 160 скляних кольорових секцій-рельєфів (100 х 165 см кожен), виготовлених у техніці молірування, і численних металевих деталей, сприймається він напрочуд цільно.

Саме на прикладі монументального пано «Світ» слід нагадати, що скло у буддизмі є символом духовного піднесення особистості. Чистота і прозорість скла стали матеріалізацією релігійно-філософського поняття «очищення серця», як вищого рівня духовного вдосконалення. У китайській літературі часто зустрінемо вислів — «божественний, як скло», а разом із золотом, гірським кришталем, алюмінієм, агатом, коралами і нефритом, скло входить до сімки священих буддійських елементів. Скло, яке візуально збільшує простір, привносить колір до архітектурного середовища, гармонійно взаємодіє з іншими матеріалами, здатне втілювати «духовний простір», релігійні і філософські ідеї, що особливо важливо для культових приміщень. Треба згадати й те, що скло (традиційне «люлі») з найдавніших часів було присутнім у буддійських храмах, проте це були мініатюрні вироби, виготовлені в техніці молірування. Панно «Світ» є першим успішним досвідом застосування техніки молірування в архітектурі Китаю в таких масштабах.

Творчість Дай Шуфена, який полюбляє говорити, що «китайське скло, яке, перебуваючи довший час у дитинстві, міцно спало, і лише нещодавно прокинулося, поглянуло на світ і побачило його привабливість» [3, с. 44—45], стала прикладом для цілої плеяди молодих художників. Серед послідовників Шуфена можна зазначити кількох талановитих пекінських майстрів художнього скла. Люлі Юй — одна з небагатьох китайських мисткинь, які працюють у царині скла — навчалася на факультеті декоративно- прикладного мистецтва Академії мистецтв і дизайну Університету Цінхуа, а згодом — у Школі мистецтв і дизайну Вулвергемптського університету (Англія, 2001—2003 рр.). Як і більшість китайських митців скла, Люлі Юй також плідно займається педагогічною діяльністю (з 2007 р. викладає основи гутних технологій і методику молірування), яка органічно поєднана з її творчістю. Мистецький доробок Люлі Юй представлений творами, виконаними переважно у гутній техніці, що й

виділяє її серед китайських художників, які традиційно працюють у техніці молірування, вплітаючи в єдину канву художнього задуму. Для концептуальних творів мисткині характерні масштабність, об'ємно-просторове інсталювання, поєднання специфічних якостей скла з іншими матеріалами, а також майстерне використання у композиціях простору. Саме так сприймається композиція «Птахи» у вигляді кількох видовжених посудин з високими тонкими шийками, камерна пластика «Гніздо» (майстерно сформоване мереживо скляних ниток), велика прозора сфера «Виживання», покрита тонким гравіюваним зображенням людських фігур та ін. Особливо цікавою й оригінальною з погляду на композиційне вирішення є інсталяція під назвою «Швидкоплинність часу», створена у 2008 р. і призначена для експонування в Пекінському університеті. Композиція, традиційно для китайського мистецтва, символічна, наповнена візуальними асоціаціями-образами «ріки», «сувою пергаменту», «часу», які матеріалізовані такими скляними гутними формами як крапля, пляшка, пласт тощо. Синтез усіх засобів художньо-стилістичної виразності цієї станкової композиції становить оригінальна монументальна ідея і форма безперервного і безконечного потоку, ілюзія руху якого твориться ніби на очах глядачів.

Відомий митець Гуань Дунхай, за загальним визнанням, своєю творчістю і викладацькою діяльністю активно сприяє розвитку сучасного художнього скла Китаю. Серед викладачів-художників Академії мистецтв і дизайну він виділяється особливою самобутністю, базованою на тонкому поєднанні його індивідуальних творчих потенцій з національними традиціями китайського мистецтва. Часто майстер Дунхай використовує форму китайських бронзових дзеркал із символічним декором на зворотньому боці. Використання металевої крихти, доданої до скляної маси, створює характерний зеленкуватий відтінок старої бронзи, який імітує ефект «старіння» у його оригінальних композиціях. Прикладом може бути ціла серія творів 2009 р., які так і називаються «Дзеркала». Скляні пласти (34 x 10,5 x 2,5 см) виконані з темно-синього непрозорого скла з вкрапленнями декоративних скляних елементів іншого кольору. Натхнений чистотою і пластичністю скла, Дунхай, як художник і педагог, образно формулює для студентів суть власного творчого методу: «Вогонь змінює характер і колір, суть початкового матеріалу, народжуючи нове життя, наповнює ідеєю новий створюваний образ. Творення скла не терпить «бруду», як зовнішнього (фізичного), так і внутрішнього (а це — лінощі, суєтність, поспішність, марнославство тощо), який може зруйнувати «прозору сутність» (зовнішню і внутрішню чистоту) скла. Скло здається завжди холодним і спокійним, але спочатку воно перебуває в русі вогняного життя. Скло дуже твердий матеріал. А тому, створену ще в першому пластичному стані форму, потім уже не можна змінити, спроби зробити це просто зруйнують її» [3]. Справжній художник, як вважає ще один талановитий представник пекінського художнього осередку Ван Цзяньчжун, повинен сам мати внутрішню «чистоту», духовну чесність і спокій, уникати лицемірства, а також суєтності... Так само як скло, художник має бути чистим і прямолінійним» [3].

Символізм і образне втілення філософських ідей загалом притаманне митцям пекінського центру художнього скла, зокрема й викладачам і студентам Університету Цінхуа. Це переконливо засвідчують щорічні міжнародні виставки, які проводяться у Китаї, в яких постійно відкриваються нові творчі обдарування. Так, яскравою авторською манерою відрізняються твори Лі Чженьніна, який навчався на кафедрі художнього скла Академії мистецтв і дизайну. Працюючи в Пекінському архітектурному інституті, він продовжує активно займатися станковим склом. У його роботах, виконаних у техніці молірування, виразно простежуються ремінісценції давніх скульптурних форм, що характерно, практично, для всієї його творчості. Ще один митець, Ші Чень, який 2007 р. закінчив навчання в Академії, здобувши ступінь магістра за фахом «художнє скло», у своїх творах характерний лаконічністю зовнішніх форм, але обов'язково збагачених оригінальним внутрішнім змістом. Виконавська манера («почерк») автора вже добре розпізнається завдяки використанню такого своєрідного художнього прийому, як введення у середину прозорого скляного пласта чи об'ємного скульптурного об'єкта пластичного (внутрішнього) зображення з кольорового або безбарвного скла.

Шлях становлення і розвитку «пекінської школи» засвідчує свою відповідність особливостям розвитку загальної історії китайського скла, процесам формування його художніх, технологічних і стиліс-

тичних особливостей. При цьому Пекін почав складатися як центр виробництва скла щонайпізніше з XVII ст., від відомих «імператорських майстерень» династії Цін, де активно засвоювалися іноземні художні впливи. Але упродовж століть символічність у творах пекінських митців міцно зберігала традиційні мистецькі та філософські поняття, «сформульовані», власне, засобами національної художньої виразності. Одним з основних і об'єднуючих діяльність «пекінської школи» чинників стала зорієнтованість на «творчі індивідуальності», які й визначають її сучасний стан і перспективи розвитку художнього скла Китаю.

1. *Цзянлин Ч*. Современное китайское художественное стеклоделие : дис.... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Цзянлин Чжао. — М., 2011. — 156 с.
2. *Чжуан Сяовэй*. Поэтическое моллированное стекло / Чжуан Сяовэй. — Шанхай, 2008.
3. http://www.liuliart.cn/Index.html. Chinas art Glass newwork My hi.

Go Kaj

ON BEIJING CENTER
OF ARTISTIC GLASS IN CHINA
(some historical and present-day peculiarities of development)

The article has brought author's analytic notes as for certain features in formation and development of one of the most-known industrial Chinese centers of artistic glass, viz. the center of Beijing glazing. In particular, light has been thrown upon historical role of Beijing glass workshops in shaping the traditional methods of manufacture and decorative artistry of Chinese glass through XVII to XVIII cc. In modern terms, special attention has been paid to creations by the artists - pedagogues and instructors of Glass Art Academic Chair, Art and Design Dept. at Tsinghua University, Beijing. The article has presented a part of author's dissertation research on some artistic and stylistic features of contemporary glass in China.

Keywords: China, glass, Beijing Center, history, features, modern development.

Го Кай

ПЕКИНСКИЙ ЦЕНТР
ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТЕКЛА КИТАЯ
(исторические и современные особенности развития)

Автор рассматривает и анализирует особенности становления и развития одного из наиболее продуктивных средоточий производства художественного стекла в КНР, каким является пекинский стеклодельческий центр. В частности, освещена историческая роль стеклоделательных мастерских Пекина XVII—XVIII вв. в формировании традиционных приемов изготовления и декорирования стеклянных изделий. В современном аспекте особое внимание уделено творчеству художников-педагогов кафедры художественного стекла при Пекинском университете Цинхуа. Материалы статьи являются частью авторского диссертационного исследования процессов формирования художественно-стилистических особенностей современного стекла Китая.

Ключевые слова: КНР, художественное стекло, пекинский центр, история, особенности современного развития.

Іван БІЛАН

ЮРІЙ МАГАЛЕВСЬКИЙ: ХУДОЖНЯ ТВОРЧІСТЬ І БОРОТЬБА ЗА НЕЗАЛЕЖНІСТЬ УКРАЇНИ

Висвітлюється творчість художника і громадського діяча УНР Юрія Магалевського у період національно-визвольних змагань 1917—1921 рр. та на еміграції. Аналізуються критичні статті про портрети та пейзажний живопис художника, опубліковані у періодиці 1920—1930-х років. На основі збережених творів та репродукцій у публікаціях зроблена спроба переоцінки художньої спадщини митця.

Ключові слова: Армія УНР, академізм, портрет, виставка ГДУМ.

Називаючи ім'я Юрія Магалевського, щоразу доводиться пояснювати, хто він. Ще недавно ми нічого не знали про нього. Особливо, якщо говорити про людей мого покоління. Не чули про нього від екскурсоводів у музеях, у школі, і навіть в академії в курсі історії українського мистецтва. Тільки після того, як відкрилися «спецхрани», його ім'я з'явилося в кількох публікаціях.

У Львові перша стаття про життя і творчість забутого митця належить Р.М. Яціву, опублікована під назвою «Статус Магалевського» у 2004 р. [16]. Пізніше з'явилася стаття М.І. Батога ««Артист-маляр» Юрій Магалевський» [2], а згодом у своїй книзі «Українське мистецтво XX ст.: ідеї, явища, персоналії» Р.М. Яців подав ширшу розвідку про художника [17]. Поза межами Львова також було опубліковано кілька статтей — одеського дослідника Василя Барладяну [1], московського українознавця Михайла Забоченя [4] та відомого Дніпропетровського журналіста і краєзнавця Миколи Чабана [15]. Всі публікації мали характер своєрідного першовідкриття: називали ім'я несправедливо забутого художника, а точніше — забороненого, творчість якого нещадно нищилася, а ім'я під пильним оком цензури не згадувалося.

Аж тепер, провівши значну пошукову роботу в музеях, архівах та наукових бібліотеках Дніпропертровська, Запоріжжя, Кам'янця-Подільського та Львова, можемо досить повно відтворити життєвий і творчий шлях Юрія Олександровича Магалевського (1876—1935 рр.).

Це був не лише талановитий художник, а й впливовий громадський діяч, один із керівників товариства «Просвіта» в Олександрівську (Запоріжжя) та Катеринославі (Дніпропетровську), організатор перших органів української влади в цих містах, а згодом і збройної боротьби за незалежність України, член Ради Республіки УНР, створеної вже на еміграції в Польщі, голова Українського Товариства Допомоги Емігрантам з України у Львові, яке створювалося за урядовим дорученням.

До Львова Юрій Магалевський прибув разом з Петром Холодним і Павлом Ковжуном і, як завжди, з повною віддачею працював над виконанням доручення. В тих надзвичайно складних політичних умовах еміграції, що склалися після підписання Ризького договору 1921 р., при повній матеріальній незабезпеченості і безгрошів'ї йому вдалося зорганізувати Товариство і навіть налагодили випуск офіційного ви-

дання Товариства — календаря-альманаха «Дніпро». Це стало можливим завдяки підтримці галицьких українців, громадсько-політичних, релігійних діячів та діячів культури Галичини, передовсім митрополита Андрея Шептицького, Йосипа Сліпого, Іларіона Свєнціцького і багатьох інших. У календарі-альманасі друкувалися художні твори, наукові розвідки, публіцистика учасників визвольної боротьби 1917—1921 рр., зокрема, Є. Маланюка, В. Січинського, Д. Донцова та ін. Тут опубліковані надзвичайно цінні для нас спогади самого Ю. Магалевського.

Та хоч яку велику повагу викликає цей, так би мовити, «послужний список», він характеризує постать громадянина-патріота України, а не художника. Подальше дослідження виявило, що художня творчість Юрія Магалевського в Дійовій Армії УНР повністю узгоджується з такою характеристикою і ще більше підносить її до рівня історико-мистецького значення. А щоб ці слова не здалися перебільшеним захопленням, звернемося до фактів, які вдалося виявити і перевірити. Насамперед слід сказати, що Ю. Магалевський як народний вчитель був звільнений від військового обов'язку і в царську армію не був призваний, а в Армію УНР прийшов добровільно, з чітко окресленою метою. Як згадує сам художник про ці роки, «я зробив Міністерству Освіти пропозицію делєгувати мене в нашу армію для збирання мистецько-історичного матеріялу і зафіксування біжучих подій. Керуючий Міністерством Освіти того часу, беззмінний товариш міністра Петро Холодний, прийняв мою пропозицію і направив мене в Штаб Армії» [7, с. 44]. Щобільш, Петро Холодний, оцінивши ініціативу художника, значно розширив її, перетворивши на культурну політику уряду в час воєнних дій. Він видав спеціальний наказ-обіжник, в якому вказував: «Наказую Губерніяльним і Повітовим Комісарам Освіти тимчасово взяти під свій догляд всі пам'ятки старовини й мистецтва, охоронити їх від знищення, псування й продавання в руки скупщиків для вивозу за кордон, а також пильнувати, аби музеї, бібліотеки, закладені за часів старого ладу і під час українського та більшовицького панування, не розбиралися, не продавалися ким би то не було. Про всякі такі злочинства належить повідомляти місцеву владу адміністративну, військову й міністерство Народної Освіти» [15, с. 164].

Ю. Магалевський. Портрет І. Свєнціцького. 1921 р. П., о. 70 х 60. Національний музей українського мистецтва ім. А. Шептицького. Львів. ІН 30416. Ж-378

Що спонукало Ю. Магалевського до такого рішучого і незвичайного кроку? Ось як пояснює він сам у своїх спогадах: «З початком революції 1917 р., коли на Україні всі творчі елєменти кинулись до усвідомлюючої і організаційної праці, в масах українського народа, приспаного царатом, той рух набрав колосального розгону. Дві справи лише висовувалося — національність і власна держава... Героїчна армія, селянські маси і невідомі герої спосеред цивільної людности, як то: громадські діячі, священики, учителі, інженери, адвокати, урядовці та инші — ось був той «нарід», який, не зважаючи ні на що, з посвятою, робив своє велике діло самовизволення...» [7, с. 41—42]. Ю. Магалевський не відділяв себе від того народу, про який говорив, і прагнув робити те саме «велике діло», з самовідданістю присвятивши йому свій фах художника. Він прагнув бути поруч із борцями за незалежність і державність, аби змалювати портрети справжніх реальних героїв у реальних умовах і зберегти ці образи для історії, а потім створити історичні полотна на теми цих подій на зразок «Запорожців...» свого учителя І.Ю. Рєпіна. Він пройшов із Армією УНР через усі фронти. Лише дійшовши до Кам'янця-Подільського художник виконав 150 портретів осіб командного та рядового складу Армії УНР. Він писав: «На сховок до університету я передав 150 портретів ріжних величин, олійною фарбою, з осіб, що грали ролю в подіях того часу.., кілька десятків зарисованих пам'яток стародавнього

Магалевський Ю. Порубченко Пімен (Барладяну В. Про образки на згадку, або Вступне слово до портретів Юрія Магалевського // Кафедра. — Львів ; Лондон : Б. в. — 1990. —1995. — Ч. 11. — С. 33)

будівельного мистецтва, як то: церков, гробівців, хрестів намогильних, мистецтва прикладного — вишивок, писанок, стильового убрання, тощо; кілька шкіців військових подій історичного значення; кілька ріжних збірок, серед яких пригадую — збірку марок поштових в кілька тисяч примірників, великої вартости, яку я знайшов десь на шляху наступу наших військ, декілька старих книжок» [8, с. 118].

Художник вірив у перемогу та в повернення і далі працював, рухаючись із Армією. Вже на еміграції, за короткий час перебування у польському містечку Тарнові у 1921 р., Юрій Магалевський значно поповний свій цикл портретів, написавши ще 40 олійних творів, які згодом передав у депозит до Національного музею у Львові. Доля цього депозиту, як і залишених у Кам'янці-Подільському робіт, трагічна. Можемо припустити, що вони фізично знищені, як і 258 творів художника Василя Перебийноса, які він ще у 1937 р. прислав з Парижа до Львова для виставки в Музеї українського мистецтва.

У статті Д. Посацької «Василь Перебийніс — український митець з Парижа» детально розповідається, як це відбувалося у 1952 р. під час роботи чергової комісії (а їх було багато — 29) по перевірці всіх музейних експонатів на предмет ідейності, яка остаточно вирішила долю творів художника [11]. У статті, присвяченій В. Перебийносу, імена інших художників лише згадуються без називання творів: «Нарбут, Труш, Курилас... а також *деякі депозити*» (виділення моє. — І. *Б.*) [11, с. 26]. Очевидно, що така комісія не обійшла увагою депозит Юрія Магалевського. Про долю творів, залишених художником на зберігання у Кам'янці-Подільському, таких відомостей не маємо. Вдалося вияснити тільки те, що там теж було багато комісій — в архіві, музеї, університеті — одразу після війни (вже Другої світової) і пізніше. А потім ще було переміщення усього історичного архіву із Кам'янця-Подільського у Хмельницький. Далі можна думати що завгодно, але творів Ю. Магалевського з того великого доробку, який він залишив на збереження в Кам'янець-Подільському університеті, поки що не виявлено.

Отже, на сьогодні чудом вціліли лише п'ять портретів, які зберігаються у Національному музеї українського мистецтва ім. А. Шептицького. У власних спогадах та публікаціях Ю. Магалевського у львівській пресі до 1939 р. знаходимо також репродукції кількох портретів. Так, у нарисі «Тихі герої» [9] опубліковано репродукції трьох жіночих портретів «Повстанка Віра Бабенко з Веселих Тернів на Катеринославщині», «Повстанка Віра», «Повстанка М.». 36 репродукцій портретів опублікував у часописі «Кафедра» онук генерал-хорунжого Армії УНР А. Гулого-Гуленка Василь Барладяну. Серед них командуючий армією М. Омелянович-Павленко, генерал-хорунжий штабу УНР Володимир Сальський, прем'єр-міністр В'ячеслав Прокопович, генерал-поручник Микола Коваль-Медзвецький, Андрій Гулий-Гуленко та ін.

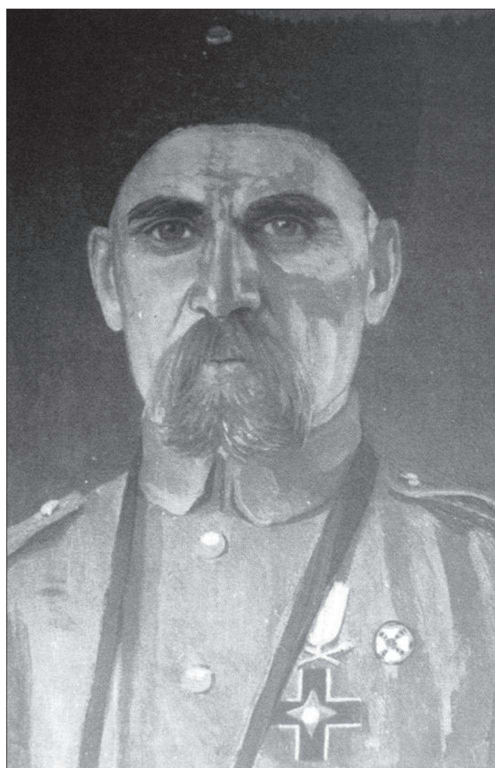
...Ми могли мати сьогодні унікальну галерею героїв визвольної війни 1917—1921 рр., написаних з натури професійним художником. Щоб глибше усвідомити феноменальність зробленого Ю. Магалевським, варто провести деяку аналогію із іншим явищем історії українського мистецтва — галереєю портретів гетьманів, полковників і козаків XVII — середини XVIII ст. Це вкарбована в час звитяжна історія України Козацької доби в персоналіях, в дійових особах. Її, цю галерею, створили кілька поколінь художників, а народ сприйняв її цільною і цілісною, і вона назавжди залишається нашою на-

ціональною гордістю. Про це подбало і українське мистецтвознавство. Варто лиш згадати найвидатніші фундаментальні праці вчених Платона Білецького «Український портретний живопис XVII—XVIII ст.» та Павла Жолтовського «Український живопис XVII—XVIII ст.». Галерея портретів Ю. Магалевського мала би бути другою подібною галереєю, ще більш унікальною тим, що її створив один художник в момент, коли Україна знов творила історію силами свого народу. І наші мистецтвознавці не вели б дискусій про творчий метод Ю. Магалевського, а говорили б про його подвиг. Сьогодні вже після проведених досліджень, повністю ще не завершених, можемо впевнено сказати, що художник дійсно вчинив подвиг.

Аналіз чи художня оцінка творів художника мистецтвознавцями у повному обсязі досі не проводилися, тому при згадці про Юрія Магалевського відновлюються добуті з періодики початку XX ст. думки чи відгуки рецензентів про нього, що, зазвичай, були або непрофесійні (як, скажімо, поета М. Вороного) [3], або ж рішуче, навіть революційно зорієнтовані на авангардний європейський мистецький процес та оновлюючі тенденції українського мистецтва, які з запалом прагнули форсувати художники молодого покоління. Масштабна, національно зорієнтована програма, яку виробив для себе живописець Юрій Магалевський і яку вважав відповідною до завдання, яке об'єктивно постало перед громадянським покликанням українського мистецтва, ними зовсім не розглядалася і не враховувалася. Тому висловлені тоді докори і закиди з приводу академізму та пов'язаних із ним мистецьких «гріхах» затяжіли над художником. А після появи у пресі у 1923 р. статті М. Вороного «Пензлем і пером: думки естета» він зовсім перестав брати участь у художніх виставках ГДУМ (Гуртка діячів українського мистецтва), співзасновником і членом якого був разом з П. Ковжуном, П. Холодним, В. Січинським, М. Голубцем, М. Осінчуком, С. Тимошенком, М. Федюком та О. Новаківським, як і в будь-яких інших виставках. Схоже, що відтоді Ю. Магалевський поволі відійшов від станкового живопису, зайнявся приватними уроками рисунку, та переключився на церковне малярство, яким раніше ніколи не займався. Цю нову діяльність почав разом з побратимом по роботі в Армії УНР Петром Івановичем Холодним в якості його помічника, потім працював з Іваном Трушем, а пізніше успішно працював самостійно, відкривши, як писав М.І. Батіг, «ще одну сторінку свого творчого діапазону — монументально-декоративну» [2, с. 34].

Магалевський Ю. Бабенко Віра (Барладяну В. Про образки на згадку, або Вступне слово до портретів Юрія Магалевського // Кафедра. — Львів ; Лондон : Б. в. — 1990—1995. — Ч. 11. — С. 133)

Варто розглянути статтю М. Вороного, що аж так вплинула на художника. Вона досить велика. Автор викладає в ній свої теоретичні розміркування про мистецтво і мистецький процес взагалі, не розрізняючи європейський і український, насильно прив'язуючи останній до першого. Самі ж його розміркування, чи, як він задекларував, «думки естета» почерпнуті переважно з французьких критиків, та підтримані ще й цитатами з Й.В. Гете і навіть японського художника А. Хіротігі. Цю обставину пояснював у такий спосіб: «Певна річ, що в нас ні Тугенхольдів, ні С. Маковських нема...» [13, с. 280]. А українських теоретиків мистецтва, якими уславилася Харківська школа мистецтвознавства, починаючи від Григорія Сковороди — теоретика бароко і предтечі романтизму, справу якого гідно продовжили О.О. Потебня, завідувач першої в Україні кафедри історії і теорії мистецтва і директор Харківського музею та ціла плеяда наступних аж



Магалевський Ю. Омелянович-Павленко Михайло (Барладяну В. Про образки на згадку, або Вступне слово до портретів Юрія Магалевського // Кафедра. — Львів ; Лондон : Б. в. — 1990—1995. — Ч. 11. — С. 205)

до розстріляного більшовиками Ф. Шміта і репресованого С. Таранушенка поколінь мистецтвознавців мовби ніколи й не була. Але ж на той час, коли за художню критику взявся М. Вороний, вони вже розробили і теоретичні засади творчості, і схарактеризували мистецькі стилі, і виробили порівняльно-історичний метод мистецтвознавчих досліджень. Більш того, Вадим Щербаківський, який одночасно з М. Вороним перебував на еміграції у Празі, де й була публікована стаття, про яку йдеться, вже розробив метод комплексного мистецтвознавчого дослідження. І якщо б М. Вороний звернувся до надбань української науки, він, очевидно, інакше сформулював би і завдання критика, а не ось так: «1) знати, що він (критик. — *І. Б.*) має шукати у творі й 2) уміти знайти те, що він шукає» [13, с. 280]. Отже, головним в мистецтві, за М. Вороним, виявляється, критик, який щось шукає, а художні твори для того й існують, щоб він те «щось» знайшов... або не знайшов. Озброївшись такими теоретичними «постулатами», критик примінив їх на практиці до огляду одразу двох виставок ГДУМ — 1922 і 1923 рр.

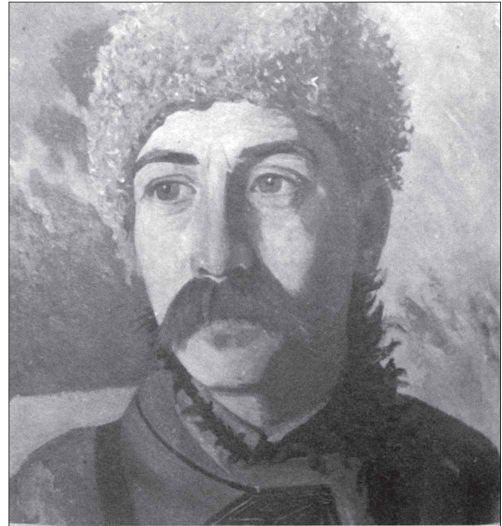
Не тільки із цієї статті, і не тільки цього автора, зрозуміло, що він шукав новацій, хоча б якогось актуального «-ізму», яких немало було в тій порі, а особливо в Парижі. Що знайшов, про те розповів, але найперш звернув увагу на прояви ненависного академізму. Вибухнув від того зовсім неблагородним гнівом. Забув про аналіз творів, забув навіть про пристойність та повагу до людини. Ось як М. Вороний підступився до академізму: «Академізм поки що не здав своїх позицій, юрба й ортодокси його ще підтримують...», та коли пролунали «співи імпресіонізму», а потім «різноголосим хором.. експресіонізму, екстремізму, кубізму, футуризму, кубо-футуризму й інше, він виглядає затурканим і розгубленим» [13, с. 280]. Оцей викривальний розгон скерувався перш за все проти Юрія Магалевського, якого критик назвав «старим» академістом поряд іще з двома — А. Манастирським і М. Тишкевичем. Основна мова, звичайно, про Ю. Магалевського. Невідомо, який з перелічених «співочих -ізмів» пропонував Юрію Магалевському Микола Вороний, бо далі, висловивши загальний присуд академізмові, критик не вдається до аналізу творів художника, інтерпретації та оцінки на науковій мистецтвознавчій основі, а з портретів, як слід було сподіватися, ще й з історичним та громадянським підходом, — він просто огульно і розгнуздано знущається — над всіма творами, що були представлені на двох виставках ГДУМ (а їх всього 28), не зважаючи ні на художника, ні на портретованих, ні на глядачів («публіка», «юрба», в мові автора статті). «Пару слів про портрети, — пише М. Вороний, і робить ласку — подібності шановний артист у більшій чи меншій мірі досягає... модель на портреті легко пізнати — це лев, а не собака». І так далі про всі твори, пересипаючи свою лайливу лексику цитатами з французів чи власними виразами [13, с. 282—283]. Оцінка творів, представлених на виставках, звелася до знущання з «творчості митця і приниження його особистості», як висловився М.І. Батіг [2, с. 35].

На тлі всього, що ми знаємо про творчість і діяльність Ю. Магалевського, особливо в той період (це ж писалося у 1923 р.), такий виступ критика викликає, м'яко кажучи, здивування, а перед сучасними дослідниками українського мистецтва висуває актуальну проблему мистецької критики 20-х років минулого століття. Адже ж справа не лише в одній стат-

ті, про яку йшлося. В контексті нашої теми думки М. Вороного поділяли й інші критики та художники, зокрема, П. Ковжун, що, очевидно, було особливо боляче для Ю. Магалевського. Хоч, звичайно, не всі поділяли думки М. Вороного та П. Ковжуна. М. Бутович, наприклад, в дискусії не встрявав, але у коротенькій статті «Вилюплюємось», визнаючи необхідність «широко відчинити вікно для західної культури», з притаманним йому гумором застерігав теоретиків мистецтва проти «диктаторського гуляйпільства» [13, с. 360].

Незмінними залишалися стосунки товариської взаємодопомоги, що виникли й зміцніли на грунті боротьби за незалежність України та збереження української культури, з Петром Івановичем Холодним. Це була велика підтримка для художника, а для нас, зважаючи на високий і бездоганний авторитет П. Холодного, переконливий доказ справжньої оцінки Ю. Магалевського — людини, громадського діяча і митця. Це підтверджує і факт співпраці художників над розписом каплиці Святого Духа греко-католицької семінарії, що дістав найвищу оцінку релігійних діячів, мистецтвознавців, громадськості і преси. Надзвичайно скромний і мовчазний Юрій Магалевський, людина високої гідності (нікому не відповідав на критику і не встрявав в дискусії, що тоді було досить поширеним явищем), почав роботу як помічник П. Холодного, однак самостійно створив прекрасний великий образ «Св. Йосафат» (2,00 х 1,27 м, зберігається в Національному музеї ім. А. Шептицького у Львові) і розписав їдальню семінарії.

Незмінними залишилися і стосунки з відомими галицькими діячами, у тому числі з І. Свєнціцьким, портрет якого роботи Ю. Магалевського несправедливо зганьбив М. Вороний, незважаючи навіть на почуття портретованого. Оцінки М. Вороного, як і П. Ковжуна, не поділяли журналісти та мистецтвознавці, серед яких Марія Струтинська, Михайло Струтинський, Іванна Федорович-Малицька й інші. Вони виступали в пресі, заперечуючи висновки суворих критиків, вважаючи їх щонайменш неслушними. Свою рішучу незгоду з М. Вороним і П. Ковжуном висловили у посмертних статтях, присвячених Ю. Магалевському (помер 29 жовтня 1935 р.) М. Струтинський — «Пам'яті Юрія Магалевського» [12] — та І. Федорович-Малицька — «Мистець-громадянин»



Магалевський Ю. Гулий-Гуленко Андрій (Барладяну В. Про образки на згадку, або Вступне слово до портретів Юрія Магалевського // Кафедра. — Львів ; Лондон : Б. в. — 1990—1995. — Ч. 11. — С. 206)

[14]. М. Струтинський у своїй статті стисло, але докладно виклав життєвий шлях митця, наголосивши, що Юрій Магалевський був «однією з найкращих постатей доби визвольних змагань», залишивши прецінні спогади про той час [12, с. 8]. Він лише торкнувся творчості художника, висловивши проникливу думку, що Ю. Магалевський «мав усі дані зробитися великим баталістом. Доля судила інакше: після воєнних трудів довелося йому малювати галицькі церкви, шукаючи компромісу між вимогами і скромними засобами наших селян (любив їх до безтями!) та своїми мистецькими аспіраціями» [12, с. 8].

Велика стаття І. Федорович-Малицької під влучним заголовком «Мистець-громадянин» також присвячена пам'яті Ю. Магалевського, написана з дискусійним запалом, базується на спробі аналізу творчості художника. В його особі авторка вбачала «приклад згармонізованої людини… Погляди і вчинки, вдача й мистецтво Юрія Олександровича були однозгідні між собою» [14, с. 129]. Пункт за пунктом спростовує вона закиди критиків, особливо П. Ковжуна, оскільки вони мали художньо-мистецький зміст, а не були «думками естета». «Ні один із тих закидів не суттєвий» [14, с. 131], — стверджує авторка і доводить своє тверджуння як аналізом творів, так і теоретичними міркуваннями. Вона високо оцінює портрети художника — ті, що написані в похідних умовах, створені у Тарнові та Львові, а також його пейзажі, «більші та менші форма-

том краєвиди всі незвичано гармонійні кольорами» [14, с. 132]. Завершуючи свою статтю, авторка писала: «Мистецький дорібок Магалевського займе в історії українського малярства належне йому місце, як праці зрілого, під оглядом малярським високо культурного мистця» [14, с. 133].

Сучасні авторитетні мистецтвознавці М.І. Батіг та Р.М. Яців, які вже тепер звернулися до творчості Ю. Магалевського, у своїх публікаціях висловили обґрунтовану думку про необхідність наукового дослідження художньої спадщини митця, якій належить гідне місце в українському мистецтві і в пам'яті народу.

1. *Барладяну В*. Про образки на згадку, або Вступне слово до портретів Юрія Магалевського / В. Барладяну // Кафедра. — Львів ; Лондон : Б. в. — 1990—1995. — Ч. 11. — С. 194—202.
2. *Батіг М*. «Артист-маляр» Юрій Магалевський / М. Батіг // Галицька брама. — Львів : Центр Європи, 2005. — № 1—3. — С. 32—35.
3. *Вороний М*. Пензлем і пером: Думки естета / М. Вороний. — Прага ; Берлін : Нова Україна, 1923. — 48 с.
4. *Забочень М*. Художник з Олександрівська / М. Забочень // Запорозька старовина. — Запоріжжя : Запоріжжя, 1995. — 168 с.
5. *Ковжун П*. Ю. Магалевський / П. Ковжун // Назустріч. — Львів, 1935. — 15 грудня. — № 24. — С. 3.
6. *Магалевський Ю*. Останній акт трагедії: (Етап визвольної боротьби українського народу. 1917—1920) / Ю. Магалевський. — Львів, 1928. — 55 с.
7. *Магалевський Ю*. Останній акт трагедії: (Етап визвольної боротьби українського народу. 1917—1920) / Ю. Магалевський // Літературно-науковий вісник. — Т. 44. — Львів, 1927. — Кн. 9. — С. 41—54.
8. *Магалевський Ю*. Останній акт трагедії: (Етап визвольної боротьби українського народу. 1917—1920) / Ю. Магалевський // Літературно-науковий вісник. — Т. 44. — Львів, 1927. — Кн. 10. — С. 114—129.
9. *Магалевський Ю*. Тихі герої / Ю. Магалевський // Літопис «Червоної Калини». — Львів, 1931. — Ч. 1. — С. 15—17.
10. *Побожій С.І*. З історії українського мистецтвознавства / С.І. Побожій. — Суми : Університетська книга, 2005. — 184 с.
11. *Посацька Д*. Василь Перебийніс — український митець з Парижа / Д. Посацька // Галицька брама. — Львів : Центр Європи, 2011. — № 7—8. — С. 24 — 26.
12. *Струтинський М*. Пам'яті Юрія Магалевського / М. Струтинський // Новий час. — Львів, 1935. — 1 листопада. — № 244. — С. 8.
13. Українські мистецькі виставки у Львові. 1919—1939: Довідник: антологія мистецько-критичної думки / автор-упорядник Р.М. Яців. — Львів : Львівська національна академія мистецтв ; Інститут народознавства НАН України, 2011. — 696 с.
14. *Федорович-Малицька І*. Мистець-громадянин / І. Федорович-Малицька // Календар-альманах «Дніпро» на звичайний рік 1937. — Львів, 1937. — С. 129—133.
15. *Чабан М*. Діячі січеславської «Просвіти» (1905—1921) / М. Чабан. — Дніпропетровськ : ІМА-прес, 2002. — 536 с.
16. *Яців Р*. Статус Магалевського / Р. Яців // Народознавчі зошити. — 2004. — № 1—2. — С. 150—162.
17. *Яців Р*. Українське мистецтво XX століття: ідеї, явища, персоналії / Р. Яців. — Львів : Афіша, 2006. — С. 159—176.

Ivan Bilan

Y. MAHALEVSKY, HIS ART AND STRUGGLE FOR INDEPENDENT UKRAINE

The article has thrown some light upon artistic creativity and social activities by Yuri Mahalevsky, UNR painter and struggler during the national liberation efforts of 1917—1921 as well as in exile. Critical articles about artist's portrait and landscape works, published in periodicals of 1920s and 1930s have been put under analytical study. On the ground of survived creations and reproductions in publications, an attempt has been made as for re-valorization of Mahalevsky's artistic heritage.

Keywords: UNR Army, academism, portrait, exhibitions of GLUA.

Иван Билан

Ю. МАГАЛЕВСКИЙ: ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И БОРЬБА ЗА НЕЗАВИСИМОСТЬ УКРАИНЫ

В статье освещается творчество художника и общественного деятеля УНР Юрия Магалевского в период национально-освободительной борьбы 1917—1921 гг. и эмиграции. Проанализированы также опубликованные в периодике 1920—1930-х гг. критические статьи о портретах и пейзажной живописи художника,. На основе сохранившихся произведений и репродукций в публикациях, предпринята попытка переоценки художественного наследия художника.

Ключевые слова: Армия УНР, академизм, портрет, выставка ГДУМ.

Наталія ПИЖ'ЯНОВА

ЗАСНУВАННЯ ОХМАТІВСЬКОГО СІЛЬСЬКОГО ХОРУ ПОРФИРІЯ ДЕМУЦЬКОГО

Досліджуються витоки створення Охматівського сільського хору. Виокремлені дати створення цього хорового колективу, детально проаналізовані архівні, а також автобіографічні матеріали організатора і диригента хору Порфирія Демуцького.

Ключові слова: історіографія, Охматівський хор, архівні матеріали, Порфирій Демуцький.

Вивчення творчого доробку П. Демуцького як керівника Охматівського хору відбувалося у декілька етапів. Проведення досліджень значною мірою залежало від політичної та суспільної ситуації в країні.

Перший етап вивчення культурного надбання Охматівського хору припадає на 1900-ті роки — період його розквіту. У цей час з'являються статті у періодичних виданнях про діяльність хорового колективу, рецензії на концерти, відгуки музичних критиків та провідних мистецьких діячів. Початковий етап дослідження характеризується загальним описом діяльності колективу та П. Демуцького як організатора і диригента. Наукові праці мали публіцистично-описовий характер.

Хронологічні межі другого етапу дослідження можна окреслити 1930-ми роками. Багато наукових розвідок з`являється після смерті П. Демуцького. У цей час є перші спроби дискрепції функціонування колективу, особливостей його виконавського стилю. Публікація Климентієм Квіткою наукового видання про творчу діяльність Охматівського хору [14] була відмічена вітчизняними мистецтвознавцями. Цінність проведеного дослідження, крім інших аспектів, підтверджується великою кількістю цитувань автора. Разом з тим, введення у науковий обіг маловідомих фактів, архівних джерел змушують критично аналізувати окремі результати дослідження К. Квітки, які є дискусійними.

Через більше ніж 30 років про діяльність П. Демуцького як диригента хору згадали знову. Визначними подіями стала публікація результатів грунтовної наукової розвідки Л. Ященка [23]. Вчений не лише здійснив передрук народних пісень, які зібрав П. Демуцький, а й зробив аналіз його діяльності як організатора Охматівського хору.

Сучасний етап досліджень характеризується наявністю двох особливостей. З одного боку, розширився інструментарій та технології наукових розвідок, з іншого — час, зокрема Друга світова війна, негативно вплинули на загальну кількість та якість збережених матеріалів.

У наявних публікаціях не завжди наводяться точні відомості про дату створення Охматівського хору. Це зумовлено тим, що сам засновник і диригент хору Порфирій Демуцький помилявся, коли подавав інформацію про свій хоровий колектив у різних виданнях. Є, принаймні, сім варіантів дат заснування

Охматівського сільського хору: 1888; 1889; 1890; 1892; 1893; 1903; 1904. Саме тому доцільно, на нашу думку, проаналізувати джерельну базу щодо кожної дати заснування Охматівського хору.

Версія заснування хору у 1888-му році раніше не була озвученою. Поміж тим, ми вважаємо, що наявні факти вказують на правомірність цієї гіпотези. Вона грунтується на матеріалах листування П. Демуцького та М. Лисенка. З тексту листа [20, с. 189], датованого 20 червнем 1888 р., стає зрозумілим, що П. Демуцький брав участь у церковних службах як учасник співочого колективу. Він виступив організатором чоловічого тріо, яке щонеділі супроводжувало співом Богослужіння. Тобто, вже у 1888 р. було розпочате керівництво співочим колективом: творчу діяльність П. Демуцький розпочав ще до переїзду в с. Охматів (1889 рік).

Цікавими є також факти біографії [9, с. 169] П. Демуцького, які засвідчують, що зацікавлення музикою (етнографічні записи) відбулося ще в юності, в період навчання у духовному училищі. Під час навчання в академії зацікавлення музикою зросло, оскільки, окрім етнографічної діяльності, П. Демуцький організував співочий колектив (що збігається з датою, вказаною у листі). Сам П. Демуцький зазначає: «Ми зорганізувались в trio, котре і виступало в Янишівській церкві на службі Божій, де ми співали часами. Думаю, що це то й було зародком того живого діла, котре в Охматові розвилось до великого хорового організму» [9, с. 169].

Інформації про це тріо є небагато, відомо, що в нього входив сам Порфирій Демуцький (тенор), Григорій Бережицький (соліст хору), щодо третього учасника, то аналіз матеріалів [9, с. 169] опосередковано вказує на те, що ним був Мина Лучка (бас), якого Порфирій Демуцький неодноразово згадує у своїх записах як свого помічника, а також соліста хору [9].

У примітках про діяльність Охматівського хору мистецтвознавець М. Комаров зазначав, що Порфирій Демуцький часто експериментував із стилем виконання. Він створив церковний хор, який набув у околиці великої популярності. «Слава його церковного хору, що спочатку розпочинався з тріо, дійшла і до Киева до Святейшего Сінода, П. Демуцький і його колектив був удостоєний благословення, як образцовий церковний хор» [2, с. 74]. Таким чином, перед створенням Охматівського хору П. Демуцький утворив тріо, що співало у церкві. Саме це передувало появі великого сільського хору, що був утворений по переїзді в Охматів. Г. Зленко зазначав: «Порфирій Демуцький заснував хор церковний, який співав у місцевій церкві, однак, дуже скоро хор зажив розголосу довкола Охматова і його стали запрошувати у сусідні села під час місцевих храмових свят, що ще більше зміцнило славу хору» [12, с. 78—79].

Зі спогадів самого П. Демуцького про заснування колективу: «З початку моеї праці з своїм народнім півчим гуртком я розучував мелодії херувімські, дуже півуче «Святий Боже», різні «Господи помилуй», котрі були построені в терцію проти основного голосу (альта), котрий вів мелодію — путь. Це мені давалось далеко легше ніж звичайне общезнане придворне «Господи помилуй», в широкім тоні, де терція од супутнього голосу одстояла далеко і не йшла поруч» [9, с. 169].

У своїй автобіографії за 1925 р. Порфирій Демуцький зазначає: «Я закінчив університет і поселився на Таращанщині в Охматові. Там я розпочав свою лікарську і науково-художню працю. Заснував лікарський пункт, почав збирати народні пісні, орнаменти, вишивки, а також організував селянський хор, котрий допомагав мені і збирати пісні і демонструвати їх на концертах» [9, с. 170]. Тобто, згідно із другою версією, початком своєї науково-художньої діяльності П. Демуцький зазначає 1889 рік.

М. Комаров у примітках про діяльність Охматівського хору [2] також зазначає, що на момент концерту в Одесі (1904 р.) хор уже існував 15 років — тобто був заснований у 1889 році. Цієї версії дотримувалися провідні науковці та вчені, а саме: С. Барик [4], О. Бенч [5], О. Білий [6], М. Грінченко [8], П. Козицький [15], А. Лащенко [17], Л. Ященко [23].

Таким чином, 1889 рік, як дата заснування хору, найбільш розповсюджений у наукових працях, присвячених діяльності Охматівського хорового колективу під орудою Порфирія Демуцького. Разом з тим, дослідники, використавши матеріали автобіографії П. Демуцького за 1925 р., сприймають дату заснування Охматівського хору у 1889 році як доведений історичний факт. На нашу думку, такий підхід є дискусійним.

У листуванні П. Демуцького з М. Комаровим наводиться ще одна дата заснування Охматівського хору — 1900 рік. Так у листі, датованому 6.02.1904 р., зазначається: «Я тільки розпочав свою працю. Хотя уже чотири годи, як я заснував своє співоче товариство» [1, с. 69]. Виникнення цієї дати пояснюється, на нашу думку, тим, що диригент критично ставився до своєї діяльності, і лише коли виконавська майстерність досягла високого рівня, — він вважав, що хор сформувався.

Набула поширення також версія заснування хору [19] у 1892 році. Автобіографія П. Демуцького, яку він написав у 1925 р., містить також інформацію про те, що: «Охматівський хор існує й тепер: то доказ його життєздатності і музично-соціальної здібності. Йому уже 33 годи» [9, с. 170].

На початковому етапі дослідження діяльності Охматівського хору ми припустилися помилки, підтримавши таку версію [18, с. 180]. Проте додаткове вивчення матеріалів дає підстави говорити про іншу дату.

Гіпотеза щодо заснування Охматівського хору у 1903 р. знайшла відображення в архівних матеріалах Уманського музею П. Демуцького. На жаль, автора тексту неможливо встановити.

Відомості, наведені у статті П. Демуцького «Отрывки изъ дневника Охматовского крестьянскаго хора», надрукованій у № 5—6 часопису «Боян» за 1909 р., датою заснування хору визначають 1904 рік: «1905 годъ. Вотъ уже скоро будетъ два года, какъ въ с. Охматовъ... по моему почину и моимъ личнымъ трудомъ организовался народный хоръ». На помилковість даної версії вказував К. Квітка у науковій праці [14, с. 91]. Найбільш вірогідно, що зазначена П. Демуцьким дата є друкарською помилкою. Сам К. Квітка датою заснування хору вважав 1893 рік. Враховуючи авторитет К. Квітки як дослідника діяльності Охматівського хору, використання дати 1893 року деякими мистецтвознавцями спричинило поширенню дискусійної версії.

На хибність даної версії (1904 рік) вказує гастрольна діяльність колективу, що розпочалася у 1894 р., про що свідчать дослідження [5; 7; 8].

Дані часопису «Киевская старина» за 1904 рік [13, с. 70] містять інформацію про Охматівський хор, у якій зазначено: «Колектив був заснований декілька років назад». Аналіз відомостей, а також часовий орієнтир «декілька років» — вказує, що хор був заснований після 1900 р., імовірно, у 1902—1903 роках.

На нашу думку, наявність різних дат початку функціонування Охматівського хору пояснюється тим, що П. Демуцький як диригент не одразу визначився з виконавським іміджем та стилем. Зокрема, Г. Зленко [12, с. 78] зазначав, що П. Демуцький спочатку користувався збірниками, які надрукував Андрій Конощенко-Грабенко та інші українські фольклористи, проте дуже швидко й сам почав етнографічну та фольклористичну діяльність для роботи з хором та концертних виступів. Методички та ноти П. Демуцькому також дарував і Є. Чикаленко, на що останній вказує у [3, с. 52]: «Ми піднесли П. Демуцькому багато нот (хоч всі співаки і співають не знаючи нот)». Зі спогадів М. Комаровського [2] знаходимо інформацію про те, що на початковому етапі П. Демуцький користувався також і нотними записами народних пісень М. Лисенка.

Аналіз архівних матеріалів [1, с. 69] засвідчує, що керівник Охматівського хору на початках звертався до творчої спадщини українських композиторів, які працювали в академічному спрямуванні, але потім визначився із виконавським стилем. У подальшому, твори провідних українських композиторів не використовувались Охматівським хором. Наведемо фрагмент листа [1, с. 69] П. Демуцького до М. Комарова: «...Я підкрався до самого серця народу і зумів розбудити в ньому таку жажду, яку я сам почував. Розбудивши, я став з ними шукати, де б ту жажду утолити... Шукали, шукали й потроху знаходимо... Повів я їх до старинних наспівів (Бортнянський, Ведель, Варламов). Не те! Тоді, потроху, звернувся я до рідної пісні... от це цілюща вода. От це той желанний нектар... Смакували і самі собі не вірили, що в тому своєму, рідному, з чим з малку зросли є такий великий смак! От коли розпочалася справжня праця».

Умови мистецької роботи у сільській місцевості мали свою специфіку, а саме часову обмеженість творчих занять, що було спричинено самим укладом життя (праця в полі, утримання господарства).

Після визначення репертуарного спрямування розпочався активний етап становлення виконавсько-

го стилю колективу, а також праця П. Демуцького як етнографа та фольклориста. П. Демуцький зазначав [1, с. 70], що «план його роботи зростає разом з ділом, і, хоч йому і доводиться часто терпіти невдачі, він не втрачає віри у свою справу».

Отже, мистецька діяльність Порфирія Демуцького в Охматові розпочалася з церковного колективу, що згодом трансформувався у сільський хор. Заснуванню хору передувала творча діяльність тріо, яку було розпочато у 1888 р.; на це вказують матеріали листування з М. Лисенком.

З листування з М. Комаровим, а також з приміток останнього про діяльність П. Демуцького випливає, що створення Охматівського хору розпочиналося з чоловічого тріо, що реформувалось у хор. На це вказують і матеріали біографії П. Демуцького за 1925 рік.

Визначившись з репертуаром хору у контексті народопісенного виконавства, Порфирій Демуцький продовжив дослідження церковного співу, запис старовинних церковних мелодій, а також колективний спів під час Богослужіння. У своїх наукових розвідках К. Квітка [14, с. 191] зазначає: «Порфирій Демуцький увесь свій вік дбав про підвищення артистичного рівня церковного співу». Результатом його діяльності у цьому напрямку дослідження церковної музики стала публікація духовних кантів і псальмів «Ліра і її мотиви» [11] 1903 р., а також «Літургії» [10] у 1922 році.

Слава його церковного хору дійшла до центру губернії — м. Києва.

Враховуючи те, що П. Демуцький експериментував з різними стилями виконання (академічний спів, використання творів українських класиків, а також спів літургійної музики у храмах) і складом виконавців (однорідні жіночі дуети, чоловічий церковний хор, змішаний народний хор), — він сам ідентифікує створення стилю Охматівського хору не у 1888 р., коли було засноване тріо, що співало у церкві, а у 1900—1905 рр., оскільки на той час був чітко сформований співочий стиль та репертуар хорового колективу.

1. Одеська національна бібліотека ім. М. Горького. Відділ рідкісних видань та рукописів. — Ф. 28/2 (Листування П. Демуцького — М. Комарова). — Арк. 69—73.
2. Одеська національна бібліотека ім. М. Горького. Відділ рідкісних видань та рукописів. — Ф. 28/2 (Примітки М. Комарова про діяльність Охматівського хору). — Арк. 74—75.
3. Одеська національна бібліотека ім. М. Горького. Фонд рідкісних видань та рукописів. — Ф. 28/9 (Листи Є. Чикаленка до М. Комарова). — Арк. 52—54.
4. *Барик С.* Порфир Данилович Демуцький: (життя і діяльність) / С. Барик // Життя й Революція. — 1927. — № 7—8. — С. 130—135.
5. *Бенч О.* Професійний народний хоровий спів / О. Бенч // Київське музикознавство. — 2009. — № 30. — С. 1—15.
6. *Білий В.* Два ветерани української етнографії / В. Білий // П.Д. Демуцький. «Ліра і її мотиви». Додатки. Біографічні матеріали. — Х. : Видавець Савчук О.О., 2012. — 308 с.
7. *Вакульчук О.* Музично-фольклористична спадщина П. Демуцького / О. Вакульчук // Рукописна та книжкова спадщина України. — 2000. — № 6. — С. 118.
8. *Грінченко М.* П.Д. Демуцький: (некролог) / М. Грінченко // Червоний шлях. — 1927. — № 7—8. — С. 317—318. — (Підпис Мик. Грінченка).
9. *Демуцький П.* Автобіографія / П. Демуцький // «Ліра і її мотиви». Додатки. Біографічні матеріали. — Х. : Видавець Савчук О.О., 2012. — 308 с.
10. *Демуцький П.* Літургія / П. Демуцький. — К. : 7-я Гостип., 1922. — 16 с.
11. *Демуцький П.* Лира й ийи мотивы / збыравъ в Кыйивщыни П. Демуцькый. — К. : Гл. складъвъ кн. и магазинъ Леона Идзиковскаго (Нотопечатня и друкарня И.И. Чоклова), 1903. — 58 с.
12. *Зеленко Г.* З історії Охматівського хору П. Демуцького / Г. Зеленко // Народна творчість та етнографія. — 1978. — № 1. — С. 18—22.
13. Концерты крестьянскаго Охматовскаго хора // Кіевская старина. Ежемесячні историческиӣ журналъ. — 1904. — Томъ LXXXV. — С. 72.
14. *Квітка К.* Порфирій Демуцький / К. Квітка // Вибрані статті. — Ч. 2. — К. : Муз. Україна, 1986. — 120 с.
15. *Козицький П.* Український рапсод: (пам'яті П. Демуцького) / П. Козицький // Музика. — 1927. — № 2. — С. 6—7.
16. Концерт украинского крестьянского хора // Одеський листок. — 1904. — 28 березня (10 квітня). — С. 6.
17. *Лащенко А.* З історії київської хорової школи / А. Лащенко. — К. : Муз. Україна, 2007. — 198 с.
18. *Пиж'янова Н.* Порфирій Демуцький — основоположник професіоналізації в галузі аматорського хорового руху в Україні / Н. Пиж'янова // Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. — Одеса : Астропринт, 2013. — Вип. 17. — С. 177—185.
19. *Скопцова О.* Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX — XX століття) : автореф. дис. канд. мистецтвознав. 17.00.01 / О.М. Скопцова ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. — К., 2005. — 20 с.

20. Шевченко Т. в епістолярії відділу рукописів. — К. : Наукова Думка, 1966. — 492 с.
21. Юбилей Н.В. Лысенко // Южные записки. — 1904. — № 11. — 11 января. — С. 61—63.
22. *Юрченко М.* Духовна музика / М. Юрченко // Історія української музики : в 6 т. — К. : Наукова думка, 1992. — Т. IV: 1917—1941. — С. 105—124.
23. *Ященко Л.* П.Д. Демуцький: Нарис про життя і творчість / Л. Ященко. — К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957. — 47 с.

Natalia Pyzhyanova

THE HISTORIOGRAPHY OF PORFYRII DEMUTSKY'S OKHMATIVSKY VILLAGE CHOIR FOUNDATION

The article has been dedicated to investigation in foundation years of Okhmativsky choir's. Particularly the author has put under analytic consideration some archival and autobiographical materials by Porfyrii Demutsky. The article has deals with varios hypotheses as for the choir's creation date. Chronological limits for investigations, defining the date of Okhmativsky choir's creation have been outlined.

Keywords: historiography, Okhmativsky choir, archival materials, Porfyrii Demutsky.

Наталия Пыжьянова

ИСТОРИОГРАФИЯ ОСНОВАНИЯ ОХМАТОВСКОГО СЕЛЬСКОГО ХОРА ПОРФИРИЯ ДЕМУЦКОГО

Статья посвящена исследованию истоков создания Охматовского хора. Автором детально проанализированы архивные, а также автобиографические материалы Порфирия Демуцкого. В статье рассматриваются разные гипотезы дат создания коллектива. Выделены хронологические пределы исследований, которые касались даты создания Охматовского хорового коллектива.

Ключевые слова: историография, Охматовский хор, архивные материалы, Порфирий Демуцкий.

Василь СЕМЕНЮК

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕТИЧНИХ ОБРАЗІВ У ГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Кожен твір українських графіків єднає з потужне втілення фольклорних мотивів та їх актуалізація для сучасних та прийдешніх поколінь. Проте, необхідно не тільки відтворювати провідні мотиви, але й розкривати винятково високий естетичний рівень та духовність образів українських образотворчого мистецтва й мелосу, що знайшли своє відображення у поетичній творчості І.-Б. Антонича, В. Симоненка та багатьох визначних світочів вітчизняної культури.

Ключові слова: графіка, поезія, сучасність.

Наприкінці XX століття Україна остаточно ввійшла до європейської мистецької парадигми, що позначилось і на тих естетичних орієнтирах, що, фактично, стають зразками в усіх сферах культурного українського суспільства, починаючи від академічних мистецтв і закінчуючи масовими виявами естетичної поведінки. Вона формувався у певних історичних умовах, які позначилися на ньому, по-різному виявляючись в естетичних і філософських теоріях, в мистецьких творах, у стильових мистецьких напрямах, побуті, що в сукупності утворювало естетичну культуру країни певного історичного періоду.

Серед складових естетики та формотворення графічної спадщини важливе місце посідає естетика самої людини, стрижнем якої є фізична, або антропна естетика. Фізична краса та привабливість завжди були важливою складовою естетичного ідеалу, проте історично цей антропний естетичний ідеал постійно змінювався, модифікувався, навіть в межах одного географічного регіону, однієї історичної епохи.

Зокрема, змінювалось співвідношення тілесного і духовного, індивідуального і соціального його компонентів. Тому осмислити роль і значення естетичного компонента в графічному мистецтві можна, враховуючи історичний досвід та культурні надбання попередніх епох.

Актуальність теми дослідження полягає в тому, що дослідження інтерпретація поетичних образів у графіці сприятиме кращому розумінню деяких сутнісних моментів сучасних мистецьких процесів як в західноєвропейській культурі, так і в культурі України.

Розглядаючи львівську графіку 1970 — 2000 рр., бачимо, як поступово митці відмовляються від героїчних, дещо міфологічних (взятих з фольклору) характеристик персонажів. Тому зникають прямолінійні, плакатно спрощені образи, конфліктні мотиви, які використовувались як невід'ємний елемент образів.

Якщо деякі автори і зберігають близький їм декоративний тип образного мислення, то тепер в їхніх творах декоративність виконує дещо інші виражальні функції. Такий підхід до зображення героїв властивий багатьом графікам Львова, зокрема О. Дуфанцю, М. Старовойт, І. Крислачу, З. Куликовцю.

Приміром, у ліноріті «Льонарка Текля» із серії «Їх руки пахнуть хлібом» Дуфанець нюансує психологію героїні. Тут вже помітна тенденція до акцентування експресії внутрішнього. Повертаючись до конкретних мистецьких явищ у графіці Львова і дотримуючись відносної хронології, слід зауважити,

що згаданий «інтелектуальний вибух», був підготовлений творами Л. Левицького та Я. Музики. Їхня тематика особливо імпонувала молодшому поколінню митців [8, 86-88].

І. Остафійчук і Б. Сорока звертаються до слов'янської міфології, зосереджують увагу на соціально-естетичному змісті старовини народних звичаїв. Однак на відміну від «фольклорно-реальних» композицій художників-шестидесятників, де головну роль відігравав сюжет, в їхніх аркушах відтепер домінує думка з певним філософським підтекстом.

Це, зокрема, ліноритна серія Сороки «Українська міфологія» літографська серія Остафійчука «Гуцульська міфологія» (обидві 1971). Філософські мотиви фольклору стають основним змістом також цілих циклів робіт Сороки «Купальські ігри» «Народні прислів'я», аркушів «Колядники», «Грають на рогах» тощо, малюнків І. Боднара, літографій Я. Нечая, ліногравюр М. Яціва, монотипій М. Безпалківа. Народна символіка використовується в образній структурі книжкового знака (екслібриси І. Катрушенка, М. Курилича, Б. Сойки, Б. Сороки) [1, 188-190].

Наприклад І. Остафійчук звертається до фольклорної тематики, але вже з новим практичним багажем, з якісно вищим розумінням народного життя. Показовим у цьому відношенні став цикл монотипій і малюнків на теми українських народних пісень, який виконувався в 1978 — 1981 рр., будучи доповнений і значно пізнішими аркушами. Незважаючи на тривалість роботи над цим циклом, він позначений єдиною моральною концепцією авторського сприйняття фольклорних джерел. У даній серії художник виходить за межі тих поетичних вимірів, які пропонував конкретний матеріал народних пісень.

Фольклорна тематика цікавила багатьох львівських графіків. Особливою цілісністю сприйняття народного світобачення відзначались такі художники, як І. Боднар, М. Безпальків, Я. Нечай. При цьому кожен з них виділяв у першоджерелі найбільш співзвучне власному розумінню прекрасного.

Спільною у цих художників була форма осмислення поетичного фольклору — станкова композиція «за мотивам». Ця форма для досліджуваного періоду була особливо характерною і актуальною.

Всі із вказаних графіків художників звертаються до фольклорного матеріалу. І. Боднара цікавлять теми як поетичного, так і усного фольклору (прислів'я, загадки). Митець інтерпретує ті мотиви, у яких яскраво виявлена спонтанна фантазія народу [8, 87].

Використовуючи традиційний чи унікальний символ, на якому ґрунтується той чи інший твір, митець доповнює його згідно з власними уявленнями про нього, часто імпровізує на цю ж тему. Творчість Боднара вже на даному етапі розвитку багата своїми сюжетними лініями і нестандартними образами та позначена своєрідним сприйняттям народної культури.

Зближення з народним світосприйманням виявилось у художника не лише у виборі тематики, а й у виробленні оригінальної образно-пластичної концепції, що поєднала простоту образного мислення і фольклор мав вплив і на тих графіків, які не шукали в ньому надійний грунт для своєї творчості. Їх цікавили співзвучні власним народні погляди на певні явища чи поняття, імпонували простота і лаконічність народних виражальних засобів тощо. Прикладом тут можуть служити гравюри М. Курилича «Колискова» (1971) і «Космос» (1972), М. Яціва «Дитячий хор» (1971), «Контра спем сперо» і «Колискова» за Лесею Українкою (1972), станкові ілюстрації Ю. Вітрука до творів В. Стефаника та І. Франка, твори С. Караффи-Корбут, Б. Пікульцького.

Ці та інші графіки блискуче справлялися з поставленими перед собою творчими завданнями, але рідно хто зумів підпорядкувати їх найактуальнішим естетичним і моральним вимогам часу. Інтелектуальні протистояння доби, зрушення у нормах життя, загроза існуванню людини і всього живого на землі — всі ці теми вимагали більшої гостроти висвітлення, глибших образних аналогій, інших якостей графічної пластики.

Відповідно, можна стверджувати, що кожний рисунок — це завершений твір, оскільки «кожна лінія — це Слово, кожна деталь композиції має філософську наповненість, кожен рисунок — самобутня ідея. Задум підсилює багатством кольорів, різноманітністю графічних та авторських технік. Відходить від академізму, руйнує стереотипи, міняє людську уяву про світ» [6, 60].

Адже, як відомо, архітектор, що будує споруду, будує цілий внутрішній світ — приміщення, кімнати, зміна яких розрахована на послідовний огляд. Аналогічно складається ситуація з книгою.

Оформлена палітуркою, інколи рельєфною (тиснення, накладки), вона охоплює від перших сторінок увесь внутрішній світ. Книга, як архітектура, сприймається з часом. Від сторінки до сторінки ми рухаємось книгою. Але рух не має бути механічним, він підкорюється певному ритму. Адже оформлення руху книгою організує наше сприйняття тексту [6, 73].

Ніде нема такого часового кольорового акорду, як в архітектурі та книзі. Книгу можна назвати просторовим зображенням художньої розповіді, що, як відомо, розгортається у часопросторі. Тому особливо вагомим аспектом є відтворення часового наповнення літератури — початок руху та кінець.

У книзі є власна динаміка, від титулу до титулу, від заставки до заставки. Однак паралельно існує певна статика. Титул визначає центр сторінки та центр майбутніх сторінок, а певний зсув до лівого боку метафоричний та реальний рух до книги .

Оскільки сьогодні так голосно митці та мистецтвознавці акцентують увагу на синтезі мистецтв, варто звернутись до сфери, що доволі довго працює над вирішенням вказаної проблеми. Власне такою є сфера книги та книжкової графіки. Книгу можна сприйняти як зображення літературного твору за допомогою шрифту, ілюстрації, макету, палітурки. Таким чином можна простежити, як книга поєднує слово та низку різних образотворчих елементів [6, 32].

У книзі ми зустрічаємо окремі зображення на сторінці, що споріднено до станкової картини. Проте необхідно вказати — розташування сторінок, їхня послідовність апелює до засобів, які первинно використовували та розробляли не живописці чи графіки, а передусім архітектори.

Принагідно зазначимо, що в історичних джерелах ми маємо змогу простежити варіативне трактування цього підходу, так, книжкова графіка зламу XIX—XX ст. вирізняється специфікою трактування образного ладу. Вважалось, що книга належить до декоративно-ужиткового мистецтва. Відповідно, значення шрифту мінімізувалось і не отримувало належного розкриття.

Зауважимо, що доцільно використовувати рукописні літери, що надає додаткового увиразнення образу закладеного до ілюстрації. Наприклад, через введені текстуальні фрагменти ми маємо змогу побачити їх не тільки в окремих станкових циклах, присвячених творчості видатних українських поетів та прозаїків — Б.-І. Антонича, В. Симоненка, О. Ольжича, а й книгах вказаних авторів.

Адже книга водночас і цілісна світова система, і об'єкт предметної реальності. Паралельно у книзі, як комплекс, відбувається процес синтезу образного змісту та втіленої словесної форми. Тому книжкові ілюстрації мають репрезентувати складний процес переходу вербальної структури в образотворчу.

Звичайно, частково графіку можна потрактувати як перенесення до книжкової ілюстрації елементів, притаманних іншим творам, зокрема іконопису. Однак, на нашу думку, саме завдяки послідовному дотриманні вказаних засад відчуття образів інтимної лірики можна досягнути у творах повного та цілісного розкриття. Адже уявити високо естетичну форму виразу слова поза ідеалізованим сприйняттям практично неможливо.

Також вважаємо за доцільне вказати, що згідно графічного тлумачення образного ряду поезії Василя Симоненка, особливого звучання набуває відтворення інваріантів авторського прочитання підтексту. Наголосимо, що через інтуїтивний пошук вторинного або прихованого змісту інспірації набувають особливої відповідності текстуальному наповненню. Так, у процесі формування графічного твору «…Найтяжчий злочин — вкрасти у народу тобі довірене життя» можна простежити, що через паралельне використання знакових мотивів — сакралізованого персонажа, лелеки та силуетного зображення коня, можна досягнути суттєвого впливу на реципієнта через художній образ.

Зазначимо, що слід наголосити на необхідності використовувати для різних етапів візуалізації образу, різні форми та засоби. Наслідком вказаного стало те, що неоднорідними за специфікою пластичної мови, кольоровим чи композиційним вирішенням, образи за мотивами одного й того ж твору.

Однак вказана оцінка не буде вичерпною, коли ми не вкажемо на фактор особистісного ставлення та глобального творчого переосмислення першоджерела, яким у нашому випадку є поетичні та прозові твори. Тому книга передбачає дуалізм застосування та сприйняття — формування простору зображення літературного твору і технічний засіб для його прочитання.

Проте без додаткової візуалізації через графічну чи живописну ілюстрацію словесна структура не отримує повного розкриття внутрішнього наповнення. Так і впливає на глядача оформлена митцем книга — сприяє глибинному проникненню у зміст твору, дозволяє створити альтернативний погляд не тільки на літературну пам'ятку часу.

1. *Голомша М.* Тарас Шевченко в творчості львівських графіків (друга половина XX ст.) М. Голомша // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 15. — 2006. — С. 188 — 195.
2. Западноевропейская графика XV — XX веков. — М.: Искусство, 1985. — 200 с.
3. *Калиновский Г.* Как создается книжная иллюстрация Г. Калиновский // Панорама искусств № 8. — М.: Советский художник, 1985. — С. 15 — 21.
4. *Москалюк В.* Фрагменти становлення львівської мистецької школи в контексті світового розвитку Віктор Москалюк // Львівська мистецька школа у контексті українського мистецтва XX ст. Матеріали 42-ї науково-теоретичної конференції професорсько-викладацького складу ЛАМ 27 — 28 березня 2002 року. — Львів: ЛАМ, 2003. — С. 37 — 44.
5. *Покотило Г.* Мистецтво: мотиваційні джерела Ганна Покотило // Мистецтвознавчий автограф. Вип. 2. — Львів: ЛНАМ, 2007. — С. 72 — 79.
6. Фаворський В. Об искусстве, о книге, о гравюре / Владимир Фаворский. — М.: Книга, 1986. — 240 с.
7. *Чопик Г.* Чорна чайка / Григорій Чопик. — Львів: ЛА «Піраміда», 2005. — 88 с.
8. *Яців Р.* Львівська графіка 1945-1990 років: традиції і новаторство / Роман Яців. — К.: Наукова думка, 1992. — 120 с.

Василь Семенюк

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Каждое произведение украинских графиков объединяет мощное воплощение фольклорных мотивов и их актуализацию для современных и будущих поколений. Однако, необходимо не только воспроизводить ведущие мотивы, но и раскрывать исключительно высокий эстетический уровень и духовность образов украинского изобразительного искусства и мелоса, нашедшие свое отражение в поэтическом творчестве И.-Б. Антонича, В. Симоненко и многих выдающихся деятелей отечественной культуры.

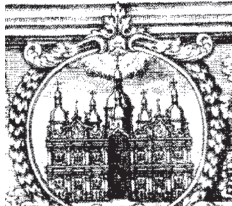
Ключевые слова: графика, поэзия, современность.

Vasyl Semenyuk

ON SOME FEATURES OF INTERPRETATION IN POETIC IMAGES OF GRAPHIC ARTS

Each work unites Ukrainian schedules with other powerful embodiment of folk motifs and their updating to current and future generations. However, you must not only play of motives, but also reveal an exceptionally high level of aesthetics and spirituality of Ukrainian fine art images and melodies, which are reflected in the poetic creativity I.-B. Antonych, Mr.V.Symonenko many attractions and torches of the native culture.

Keywords: graphics, poetry, modernity.



Інформації

Роман ЯЦІВ

РЕТРОСПЕКТИВА ТВОРЧОСТІ ХРИСТИНИ КУДРИК

Ретроспектива Христини Кудрик, канадської мисткині українського походження, спонукала відвідувачів Національного музею ім. А. Шептицького у Львові задуматися над дещо іншими вимірами сучасного образотворчого мистецтва, аніж зазвичай зчитуються з більшості виставок в Україні. Начебто й немає підстав вважати її твори естетично парадоксальними, надто віддаленими від уже знаних концепцій малярства. Багатьом, можливо, хотілося бачити більш виразну близькість її мистецтва з кореневою системою національної традиції, щоби «помістити» ім'я авторки в уже існуючу модель розвитку українського мистецтва поза Батьківщиною. Але Христина Кудрик такого шансу на комфорт не дала нікому. Вона привезла до Львова виставку сповнену контраверсій, емоційної гостроти, подекуди експресії, а також лірики й медитативності. Все знайшлося в діапазоні її малярських досвідів за більш ніж п'ятдесять літ творчості.

Основи мистецтва Христина Кудрик здобула в Університеті м. Манітоба, де отримала бакалаврський ступінь за фахом «малярство». Наступними сходинками її професійного зросту були студії в Університеті м. Торонто та Політехнічному інституті м. Ріерсон, де додатково вивчала фотографію. Набуті знання реалізувала як графічний дизайнер, а надалі і в сфері мистецької педагогіки. Тоді ж, від 1963 року, показує свої твори на виставках. Велика кількість індивідуальних і групових показів в різних галереях Канади і США зачислила Христину Кудрик до числа найпродуктивніших мистців українського зарубіжжя. 1994 року вперше її праці побачили в Україні, у Національному художньому музеї (м. Київ).

Виставка у Львові стала добірною (хоч і дуже стислою) антологією вибраного мисткині з різних періодів творчості. Цій обставині український глядач може бути особливо вдячним, оскільки таких нагод якісної ретроспекції мистецьких шукань цією генерацією українців Канади в Україні майже не було, за винятком уже віддаленої в часі виставки Аркадії Оленської-Петришин, яка, зрештою, жила і працювала у США. Chris Kudryk (таке її ім'я в англомовному середовищі) добре збалансувала пропорційність і калорійність «естетичної маси» своєї творчості в різних концептуальних зрізах, щоб допомогти своїм співвітчизникам на Батьківщині зрозуміти суть своїх творчих зусиль, прагнень добирати адекватну образну мову до тієї чи іншої тематики, а також ре-

презентувати свою інтелектуальну реакцію на час та національні духовно-культурні проблеми.

Для того, щоб ствердитися як оригінальний митець, Христина Кудрик на самих початках своєї творчості просто змушена була «порушувати канон» українського мистецтва, уникаючи банального, чи то прямолінійного, зв'язку з етнонаціональною традицією. В одному часовому діапазоні (1961-1967) з'являлися композиції, які суперничали між собою в самій стратегії пластики, як це видно з творів «Золотий півень», «Вершник», «Марокко», «Нічне Торонто», «Три царі» чи «Полтавка». Цікаво, що молода авторка тоді експериментувала в різних техніках і матеріалах, не розтрачаючи цієї сміливості і надалі. Це давало їй змогу знаходити щораз нові й нові можливості формально-образного трактування теми, виходячи подекуди зі системи класичного малярства в напрямку до інсталяції. Відтоді паралельно працює з акрилом, емаллю, олією та олійною пастеллю, аквареллю, комбінованою технікою на полотні, дошці, папері, мідній пластині.

До числа найбільш успішних належать праці Христини Кудрик кінця 1960-х — початку 1970-х,коли виразніше почала проявлятися індивідуальність авторки. В методології її малярства поєдналися питомий «наступальний» темперамент, прагнення нових емоційних вражень від малярства, та усвідомлене відчуття своєї культурної ідентичності. Зв'язок з традицією молода мисткиня вбачала у пошуках відповідних знакових і навіть метафізичних субстанцій, які не можуть розкриватися прямолінійно (через сюжет чи «протокольність»), а можуть проявитися в самих згустках етногенетичних кодів. Цим і пояснюється складна метафорична мова її праць не лише цього, але й наступних періодів творчості.

Індивідуальна виставка творів Христини Кудрик жваво обговорювалась у фахових мистецьких колах України і стала приводом для поглиблення наукових оцінок внеску мистців української діаспори в загальнонаціональну платформу українського мистецтва сучасності.